

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Ruy Belo: a Alegria em Preparação

João Miguel Bray Gomes Silva

Tese orientada pelo Prof. Doutor António M. Feijó, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Ruy Belo: a Alegria em Preparação

João Miguel Bray Gomes Silva

Tese orientada pelo Prof. Doutor António M. Feijó, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

2018

Agradecimentos

Ao meu orientador, o Professor António Feijó, agradeço o interesse, a disponibilidade, paciência e as sugestões. Estou grato também pelos seus seminários extraordinários que contribuíram para o surgimento de ideias para esta tese.

Ao Professor Miguel Tamen o rigor, o profissionalismo e a inteligência. O seu seminário de orientação foi fundamental para a descoberta do rumo do trabalho.

Ao Professor João Figueiredo agradeço a imensa simpatia, as aulas estimulantes e a confiança depositada em mim ao longo dos anos.

À Professora Elisabete M. de Sousa, entre outras coisas, a descoberta, no seu seminário, de Søren Kierkegaard.

A todos agradeço a inspiração que têm sido no meu desenvolvimento intelectual.

Quero agradecer também aos meus amigos do Programa o companheirismo e a preocupação pelo estado do meu trabalho.

Last but not least, agradeço aos meus pais o amor, o apoio e o sacrifício.

Resumo

Esta dissertação é sobre a obra poética de Ruy Belo (1933 – 1978). Está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo descrevo a problemática central na poesia beliana, que considero ser a problemática da separação (do ponto de vista da relação do sujeito com um “amigo perdido” e do ponto de vista da relação da linguagem com o sentido), e relaciono-a com a noção romântica de consciência (e auto-consciência). A partir daqui, começo a desenvolver, no segundo e terceiro capítulos, o meu argumento principal segundo o qual esta poesia, apesar de tudo, supera (ainda que precariamente) o problema da separação. Assim, no segundo capítulo, procuro mostrar a presença de uma vertente redentora (de índole homeopática) nesta poesia, que tem a ver com uma deslocação da finalidade para uma “preparação”, e que está relacionada com três tópicos que estão interligados, *viz.*, a conservação da amada na memória, o “perigo”/”risco” e a “preparação” (da morte). O terceiro capítulo é dedicado, sobretudo, ao tema central da “ficção da morte” e ao modo como esta ficção fornece, em ligação com os tópicos do capítulo anterior, uma solução real, ainda que deflacionada, para o problema da separação. No final, defendo que a perspectiva redentora assenta, em suma, na possibilidade de a poesia (não obstante a sua índole alegórica) “apontar” para “(...) uma/ só coisa coberta de nomes”.

Palavras-chave: Separação – Consciência – Condição itinerante – Amigo - Distância – Risco – Preparação – Ficção de morte – Redenção.

Abstract

This dissertation is on Ruy Belo's poetry (1933 – 1978). It is divided into three chapters. In the first chapter, I describe what I consider to be the main issue in Belo's poetry, *viz.*, the issue of separateness (from the perspective of the relation between the subject and a "lost friend" and of the relation between language and meaning), while relating the issue with the romantic notion of consciousness (and self-consciousness). From here on (in the second and third chapters of this dissertation), I begin elaborating my argument by which this poetry can solve (albeit precariously) the issue of separateness. Thus, in the second chapter, I attempt to demonstrate the presence in this poetry of a redemptive dimension (of a homeopathic nature) that has to do with a displacement of the end to a form of "preparation", and that is related to three interrelated topics, *viz.*, the preservation of the beloved in the memory, "danger"/"risk", and "preparation" (of death). The third chapter deals mainly with the topic of "fiction of death" and with the way in which this fiction provides (in connection with the topics from the previous chapter) a real solution (albeit deflated) to the issue of separateness. At the end, I argue that the redemptive perspective relies, in general, on the possibility poetry has (despite its allegorical nature) of "pointing" to "(...) one/ single thing covered with names".

Palavras-chave: Separateness – Consciousness – Itinerant condition – Friend – Distance – Risk – Fiction of death – Redemption.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Introdução	7
Lista de Abreviaturas	10
I. Separação	11
1.1. “Vita mutatur” (non tollitur)	11
1.2. Condição Itinerante	16
1.3. “Sou a doença e sou onde me dói”	23
1.3.1. <i>Similia similibus curantur</i>	24
1.3.2. Imanentismo e Imediatismo	26
1.3.3. “É sempre outra coisa, uma/ só coisa coberta de nomes”	33
II. A Mais Profunda Razão de Vida	38
2.1. Preservação do fantasma	38
2.2. Risco	43
2.3. Preparação	47
III. Ficção da Morte	54
3.1. A escrita como preparação da morte	54
3.2. A ficção da morte	58
3.3. O “eterno feminino”	61
3.3.1. O mito de Inês de Castro	66
3.3.2. “Transforma-se o amador na cousa amada”	70
3.4. Redenção precária	77
3.4.1. O problema da distância	78
3.4.2. “O jogador do pião”	84
3.5. A ficção da anulação do “eu” e a possibilidade da alegria	90
Conclusão – a Alegria em Preparação	96
Referências Bibliográficas	100

Introdução

O objectivo desta dissertação é, fundamentalmente, argumentar que a poesia de Ruy Belo pode ser lida como uma forma (ainda que precária) de solucionar a que me parece ser a problemática fundamental desta poesia, a saber, a problemática da separação.

O primeiro capítulo é dedicado à identificação e caracterização da problemática, em relação com o tópico romântico da consciência (e auto-consciência), que tem uma enorme relevância na obra poética deste autor. Sigo aqui uma linha de leitura iniciada pelo poeta e crítico António Ramos Rosa e a que Pedro Serra chama de “tese da fissura ontológica” (*vide* segunda nota de rodapé). Desta forma, há uma fissão interior que está na base da separação e que deve ser lida simultaneamente do ponto de vista da relação entre o sujeito e um “amigo” perdido (e, por implicação, o mundo) e do ponto de vista da relação entre a linguagem e o sentido. O capítulo começa com a análise de um poema de *AGRE*, intitulado “Vita mutatur”, que me permite delimitar esta problemática e sugere que a dedicação à actividade poética (que, neste poema, é um dos sentidos da “vida mudada”) é uma forma de lidar com essa condição de separação. Veremos que, ainda que esta poesia seja sempre marcada pelo desejo de superação desta condição, é sobretudo marcada pela incapacidade de a superar. Com efeito, ao longo de toda a obra, o sujeito beliano caracteriza-se pela sua condição tardia e deslocada em relação às coisas e pela constante experiência da distância no decorrer da procura itinerante de uma alegria sempre diferida; ao mesmo tempo, a palavra poética não redime nada, já que aparece como sendo um agente da fractura. Na segunda metade do primeiro capítulo, considero esta condição à luz do tópico romântico da consciência, que é, ao mesmo tempo, a sua causa original, aquilo que impede a sua redenção na, e pela, poesia e, paradoxalmente, tudo o que o poeta dispõe para a tentar superar. Esta questão é importante não apenas porque permite perceber melhor a poesia beliana, mas sobretudo porque será importante no meu argumento principal. De facto, veremos que a consciência é, simultaneamente, a doença e a cura nesta poesia; ao mesmo tempo, a vertente redentora que vou defender passa pela anulação da consciência no contexto de uma “ficção da morte”.

No segundo capítulo procuro mostrar a presença de uma vertente redentora (de índole homeopática) nesta poesia, que tem a ver com uma deslocação da finalidade para

uma “preparação”, e que está relacionada com três tópicos que estão interligados, *viz.*, a conservação da amada na memória, o “perigo”/“risco” e a “preparação” (da morte). Vamos ver que (1) a distância permite conservar um *telos* no decurso do percurso itinerante da poesia; (2) arriscar, nesta poesia, é uma forma de ganhar precariamente aquilo que se perde; (3) a poesia é uma forma de espera/preparação de um fim (a morte, como se verá no terceiro capítulo), sendo que a finalidade se desloca para a preparação e a preparação é uma forma de tocar numa finalidade nunca alcançada.

O terceiro capítulo é dedicado a um motivo central na poesia de Ruy Belo, *viz.*, a ficção da morte. Com efeito, a morte aparece nesta poesia, muitas vezes, como sendo a única saída face à condição de separação, chegando a adquirir os contornos de ficção redentora ou solução ficcional para o sujeito e para a poesia. O meu objectivo é analisar a natureza desta ficção da morte e mostrar que a sua vertente redentora excede o que nela há de meramente ficcional, complementando os modos de redenção do segundo capítulo. Com isto em mente, debruço-me sobre os poemas que me parecem ser casos notáveis no que toca ao desenvolvimento do motivo da ficção da morte redentora em Ruy Belo, a saber, o poema-livro *A Margem da Alegria* e dois poemas de *TT* que tratam dos amores entre Garcilaso de la Vega e dona Isabel Freire¹. Nestes poemas, a ficção (que se constrói sob a égide do mito de Inês de Castro) representa uma união além da morte entre os dois amantes, que se dá, de modo geral, através da transformação do amador na coisa amada (ou do sujeito na coisa procurada), o que equivale também à fusão do poeta com a poesia. Mas esta ficção redentora não é plena: a união assenta, paradoxalmente, na separação e não apresenta uma natureza estática, mas dinâmica. Ora é o estudo da natureza problemática desta união redentora que permite chegar à conclusão do meu argumento: a ficção da morte consiste na invenção de uma forma de estabilidade na instabilidade e de união pela separação. Veremos também que só é possível conceber esta *concidentia oppositorum* tendo em consideração uma ficção da anulação da consciência que acompanha a fusão do amador com a amada. Finalmente, concluo o meu argumento defendendo que a ficção de morte (que está ligada aos modos de redenção do segundo capítulo) outorga à poesia beliana uma capacidade redentora que excede o domínio da ficção.

¹ A saber, “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526” (*TT*: 753-6) e “Ao regressar episodicamente a espanha, em agosto de 1534, garcilaso de la vega tem conhecimento da morte de dona isabel freire” (*TT*: 757-70). Doravante os títulos destes poemas serão abreviados.

Lista de Abreviaturas

As abreviaturas que se seguem referem-se aos livros de Ruy Belo coligidos no volume *Todos os Poemas* (4^a ed., 2014), à excepção de *Na Senda da Poesia* e do 3^o volume de *Obra Poética* (*vide* referências bibliográficas na página 100).

AGRE – Aquele Grande Rio Eufrates

PH – O Problema da Habitação – Alguns Aspectos

BB – Boca Bilingue

HP – Homem de Palavra[s]

PP – País Possível

TnT – Transporte no Tempo

MA – A Margem da Alegria

TT – Toda a Terra

DTA – Despeço-me da Terra da Alegria

OP3 – Obra Poética, 3^o vol.

SP – Na Senda da Poesia

I. Separação

1.1. “Vita mutatur” (non tollitur)

Nesta primeira parte do trabalho quero identificar a condição ou problemática central que subjaz a toda a poesia de Ruy Belo. Para tal, trago à colação um poema que me parece esquematizar bem essa problemática e, ao mesmo tempo, assinalar uma importante mudança na vida do poeta, a saber, o começo da sua aventura poética e ainda, talvez, uma futura desvinculação da *Opus Dei*. O poema em questão é “Vita Mutatur” (i.e. vida mudada), que está incluído na secção “Tempo” do seu primeiro livro, *AGRE*. O poema assinala duas mudanças: uma que já aconteceu e outra que está a começar a acontecer. A primeira mudança tem a ver com a problemática da separação, que constitui a crise subjacente a toda poesia beliana; a segunda mudança, em relação com a primeira, designa o começo de uma vida dedicada à escrita da poesia. Cito alguns excertos do poema que se referem à primeira mudança:

Nunca até hoje eu morrera tanto em alguém
Caíste mais na minha orla
do que a nespereira do quintal.
(...)
O mesmo céu que tu me desdobraste sobre a infância
acaba de depor na tua fronte
o excessivo peso de uma estrela
(...)
Agora as tuas pálpebras desceram
Não mais o teu olhar te defende
Tu és um ser exposto a todos os olhares
esgotado resumido e sem mistério
Já a tua presença não reúne
as linhas divididas desse rosto
que essas humildes coisas tinham
para ti nem a tua sombra cobre

domésticos e ínfimos segredos
Tens finalmente aquele metro e oitenta
(*AGRE*: 84)

O sujeito dirige-se a um interlocutor indeterminado que designa também, neste poema em particular, por implicação, uma versão passada/infantil do sujeito. Interessa-me esboçar o esquema fundamental da sua relação com a figura do “eu” neste poema. Com efeito, lemos nestes passos que o “tu” indefinido caiu na “orla” do sujeito; por outras palavras, adquiriu uma posição horizontal, posição de morto. Esta morte ou queda do “outro” equivale à morte do sujeito nele (“nunca até hoje eu morreria tanto em alguém”), o que traz a implicação de haver uma identificação entre o “eu” e o “tu” neste poema, estando assim em causa, nessa morte, a morte/ perda de uma versão passada do sujeito.

A primeira mudança depende da morte graduada patente no primeiro verso. Com efeito, no seu prefácio à segunda edição de *AGRE*, Ruy Belo professa que, apesar de sempre ter vivido em crise, estava a atravessar uma crise profunda à data da composição daqueles poemas. Ora o “hoje” a que o poema se refere deve equivaler, de modo geral, à fase da crise profunda (e esta, como vamos ver, deve estar relacionada com a decisão de entrega total de Belo à sua vocação e, arrisco, à futura saída da *Opus Dei*). Mas em que consiste esta crise? É o próprio poeta que o refere no dito prefácio:

Tema limite desta crise talvez seja o da solidão no meio da cidade: o do homem que não dispõe de «ombro para o seu ombro», que tem o «destino da onda anónima morta na praia” (...) que «vai só», que «não tem ninguém» (*AGRE*: 17)

A crise em questão relaciona-se, assim, com o distanciamento ou a queda de um “amigo” (nome crucial, a que voltarei), e que se torna ausente para o sujeito. Temos de assumir que o interlocutor é aqui o “ombro para o seu ombro” de que não se dispõe. Presumimos também que esse alguém distante é determinante na constituição da identidade do sujeito e na sua sobrevivência à morte. A queda da figura do “tu” é representada, no poema, pela perda dum “poder” que está relacionado com a unificação de um rosto/ identidade (“Não mais o teu olhar te defende”; “já a tua presença não reúne/ as linhas divididas desse rosto/ que essas humildes coisas tinham”). Este “poder”, claro está, é também da versão passada

do sujeito, quando estava mais vivo naquele “alguém”, i.e., quando dispunha de um “ombro para o seu ombro”; sem ele, fica apenas circunscrito à condição física e à identidade civil (“Tens finalmente aquele metro e oitenta/ a que te circunscreviam civilmente”).

O período em que se estava mais vivo naquele “alguém” está relacionado, no poema, ao período da infância do sujeito; com efeito, a sua morte ou queda representa a perda de algo que se teve na infância (“O mesmo céu que tu me desdobraste sobre a infância/ acaba de depor na tua frente/ o peso excessivo de uma estrela”). A partir daí o céu (que ele desdobrava sobre a infância do sujeito) foi-se tornando cada vez mais distante, adquirindo no presente o peso de um passado inacessível (“excessivo peso de uma estrela”). Temos assim, que a queda (agora mais definitiva) de um ser provocou uma descontinuidade temporal. Repare-se nos versos que se seguem:

Com a tua partida a minha história começa
a escrever-se para além da curva
onde à tarde rompia a camioneta das cinco:
(*AGRE*: 84)

Com a partida do “amigo”, a história do sujeito recomeça ou, se quisermos, o “eu” separa-se de uma versão passada de si próprio (quando era um só com “amigo”); temos aqui o motivo do corte genealógico (que irá percorrer a obra beliana), ou seja, é como se o sujeito se esquecesse de um passado (que, por isso, deixa ter uma função identitária) ou como se houvesse um eu passado que tivesse morrido. O passado passa, assim, a ser inacessível (passa a ser, como se diz noutro poema do mesmo livro, um “outro mundo” (*vide* “As velas da memória” in *AGRE*: 61). Temos assim que o sujeito padece de uma condição tardia (que assume diversas formas ao longo da poesia de Ruy Belo) sendo, por isso, incapaz de se situar face a um passado inacessível.

Consideremos, então, a segunda mudança. Com efeito, a partida do “tu” é o que parece originar ou, pelo menos, servir de base à segunda mudança na vida do poeta. Olhemos de novo para os versos supracitados, que, como já vimos, se referem, por um lado, à descontinuidade temporal que faz do passado uma outra vida e, por outro lado, à inauguração de uma nova vida. Esta nova fase da vida parece estar sugerida neste passo pelo encavalamento que marca o final do primeiro verso da passagem e pela referência

à escrita no verso seguinte (“(...) a minha história começa/ a escrever-se (...)”). A própria “tarde” aponta nesse sentido já que se refere ao pendor elegíaco/ vespéral da poesia de Ruy Belo.

Porém, é a última estrofe que propõe uma missão para o futuro:

Levarei mais longe a tua vida e cobrirei
da tua morte um pouco mais de terra
(*AGRE*: 85)

Esta estrofe parece propor uma nova forma de vida, na e pela poesia, que resulta, como vimos, do aumento da morte do “amigo”. Neste sentido, a poesia tem a ver com um modo de lidar com a separação. Mas a estrofe levanta uma perplexidade: levar mais longe a vida do “amigo” perdido (e, por implicação, do próprio sujeito) faz-se estendendo a sua morte pela terra. A separação do sujeito em relação a uma coisa perdida aparece muitas vezes nesta poesia nos termos de uma mudança da posição vertical para a posição horizontal, ou seja, aquilo que se perdeu (a figura do “tu” neste poema) deixa de estar de pé e dispersa-se pelas coisas². Como veremos, de resto, a poesia beliana pode ser vista como uma forma de procurar o “amigo” em lugares diversos através da poesia. Todavia, a solução que se propõe na estrofe final não parece ir no sentido de recuperar o que se perdeu ou reverter a situação, mas precisamente no sentido de aumentar a separação. É possível detectar aqui um paradoxo particular que se aproxima daquilo que vou defender ao longo desta dissertação – a solução que a poesia torna possível para o problema da separação está na própria separação, ou seja, a doença cura-se pela própria doença; em relação com isto, veremos que a solução cifra-se numa ficção de morte ou na invenção de uma forma de vida além da morte.

De qualquer forma, se estiver certo, a poesia de Ruy Belo tem como base esta crise, que permanece a mesma ao longo de todo o percurso poético de Ruy Belo. A poesia é como uma vida depois duma morte; aplica-se por isso, neste contexto, o aproveitamento do lema bíblico por parte de Ruy Belo – “Vita mutatur non tollitur”, *i.e.*, vida mudada, não acabada.

² *E.g.*, “vi-o na origem junto ao vento/ (...) e ficar entre as coisas. (...)”; “(...) deixou repousar enormes mãos nas mais pequenas coisas” (“Certas formas de nojo” *in BB*: 237).

Veremos ao longe deste trabalho que a problemática desta poesia tem a ver com uma cisão fundamental entre o sujeito e um “objecto perdido”/“amigo” (e, por implicação, o mundo), que tem como base uma fissão interior³; paralelamente a isto, a poesia tematiza, como veremos, uma separação entre a linguagem e o sentido, que impede a poesia de redimir esta condição. Uma vez que o que se perdeu faz parte de um passado inacessível, o sujeito caracteriza-se por uma condição tardia que faz com que não se consiga situar em relação ao passado (i.e., encontrar a casa, habitação, estabilidade, etc.). Encontramos, por isso, uma proximidade e substituíbilidade metonímica entre símbolos pertencentes a categorias diferentes, como por exemplo “deus”, “habitação” e “infância”, ou seja, uma entidade distante, um lugar e um tempo passado; todos eles apontam, contudo, para uma mesma problemática. Neste sentido, aquilo de que o poeta está separado é, no fundo, “(…), uma/ só coisa coberta de nomes”⁴. É esta a coisa⁵ que, a meu ver, está em causa em toda a poesia de Ruy Belo, em qualquer fase e seja qual for o nome do objecto procurado (e.g., “deus”, “país”, “mulher”, etc.). Não cabe, por agora, adiantar-me mais sobre a natureza desta separação, já que isso será tratado ao longo da dissertação, sobretudo quando falar do tópico da consciência.

³ Esta leitura da poesia beliana, como partindo de uma separação fundamental, não é inovadora. Com efeito, António Ramos Rosa foi o iniciador desta linha de leitura segundo a qual a poesia beliana parte de uma fissão interior (da qual deriva uma separação entre o “eu” e o mundo): “A poesia de Ruy Belo é uma incessante reflexão sobre o tempo e a morte e a incerta identidade do sujeito que em vão procura o lugar originário onde encontraria o ser na sua totalidade” (Rosa, António Ramos, “Ruy Belo ou a incerta identidade”, in *Incisões Oblíquas – Estudos sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea*, Editorial Caminho, Lisboa, 1987, p. 65). Pedro Serra considera o ensaio de Ramos Rosa como sendo seminal para a criação desta linha de leitura, a que chama “tese da fissura ontológica” (cf. Serra, Pedro, “II. Nem Palavras Nem Coisas. A Poesia de a Questão da Representação”, in *Um nome para isto: leituras da poesia de Ruy Belo*, 2003, p. 73).

⁴ Herberto Helder, *apud* Ruy Belo, “Poesia e Arte Poética em Herberto Helder”, in *SP*, p. 188. Voltarei a este tópico em 1.3.3.

⁵ Manaíra Alves Athaide nota, a certa altura, que a palavra “coisa” é muito recorrente na obra de Belo (*vide* Athayde, Maníra Alves, “Um deus artista ou quando as artes tomam o lugar de deus”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* [org. Manaíra Alves Athayde], Assírio & Alvim, 2015, p. 327). A meu ver, isto relaciona-se com o estatuto eternamente indefinido da coisa que está além de todos os nomes; veremos, ao longo do trabalho, que esta indefinição é fulcral na a consideração de uma possibilidade precária de reconciliação.

1.2. Condição Itinerante

Em dois ensaios presentes em *A Senda da Poesia*, Ruy Belo refere-se, a propósito das obras poéticas de Sebastião da Gama e de Ruy Cinatti, ao tema da condição itinerante. Não importa aqui descrever o modo como se processa, no caso destes dois poetas, o movimento itinerante; interessa-me apenas mostrar como ele é constitutivo da poesia beliana⁶.

Por razões de conveniência começo por enumerar três características do percurso itinerante beliano, com base no que o poeta nos diz, nos ensaios, acerca da poesia de Gama e Cinatti. As características são (1) o primado do movimento, (2) a transposição da uma realidade (“ver à transparência”) e (3) a ideia de que essa transposição implica um certo esforço de unificação.

Não me interessa desenvolver já aqui o ponto do primado do movimento já que este desempenha um papel crucial no argumento deste trabalho, sendo, por isso, tratado mais à frente. Começo, assim, pela segunda característica da condição itinerante, que tem a ver com a visualização de uma realidade à transparência, o que é, de resto, assinalado por Ruy Belo num passo conhecido. Refiro-me a “Entrevista I”, em *SP*:

A minha poesia é, em primeira linha, quotidiana, e refere-se imediatamente a um certo espaço; mas vê esse dia e esse espaço «à transparência», como diria Sophia de Mello Breyner Andresen, e eles funcionam como membro expresso da metáfora que esconde um outro dia e um outro espaço (*SP*: 17).

Atrás da realidade (e da linguagem) inauguram-se “novos mundos” ou lugares imaginados (“*Imaginatio Locorum*”) que fazem parte desta itinerância poética. Com esta passagem, Ruy Belo procura sobretudo relevar a vertente quotidiana da sua poesia, isto é, o facto de esta tomar como ponto de partida, muitas vezes, elementos do quotidiano (que são vistos à transparência). Contudo, o que me interessa na passagem não é tanto o lado quotidiano da sua poesia, mas antes a ideia geral de se ver algo “à transparência”,

⁶ O trabalho crítico de Ruy Belo ilumina a sua poesia, tal como o próprio admite na “Advertência” com que abre o seu livro de ensaios: “(...) mesmo nos casos de aplicação, em que nos debruçamos sobre este ou aquele poeta determinado, sempre iluminamos mais o nosso próprio itinerário do que os itinerários eventualmente considerados. Vício de poeta? Talvez. Mas sem dúvida um facto” (*SP*: 12).

que é, de resto, o que faz toda poesia, mais que não seja por fazer uso de tropos como a metáfora. O que me interessa é assinalar que esta transição de um mundo para outro tem, em Belo, uma intenção visionária, que como veremos, é sempre (ou quase sempre) frustrada. Com efeito, ver algo à transparência pode significar presentificar alguma coisa (ou uma forma de harmonizar a relação entre sujeito e um objecto ou entre a linguagem e a realidade), ou pode ser uma forma de ver algo que não está lá e, por isso, uma forma de expor uma ausência ou uma separação. Isto vai no sentido do que direi já de seguida acerca do tópico da negatividade da linguagem e da distinção entre símbolo e alegoria.

Com efeito, esta transposição de que estou a falar, ambiciona a unificação/harmonização do sujeito com o mundo. A transição de um mundo para o outro equivale a uma aproximação de um rosto ou sentido; por outras palavras, é possível notar, nesta poesia, um esforço por recuperar coisas perdidas, restaurar uma filiação com o passado e, deste modo, arranjar um modo de se situar face a um passado inabitável, ou seja, recuperar uma “habitação”/ “casa”. É evidente que isto, tal como adverte Pedro Serra, se dá no interior de uma linguagem e, por isso, a tentativa de suturar a separação fundamental tem a ver com a tentativa de ligação da linguagem com o real⁷. A poesia esforça-se, assim, por tornar presentes coisas ausentes ou distantes, mediante a linguagem; neste sentido, tenta colmatar uma separação, reconciliar o sujeito com o objecto.

Estes fugazes momentos, em que o sujeito logra (ou tenta lograr) uma unificação com as coisas, designam, a meu ver, o motivo da “colina do instante”, que aparece em algumas ocasiões. Um dos sítios onde Ruy Belo se refere a esta colina do instante é no seu conhecido ensaio sobre a poesia de Herberto Helder. O passo é o seguinte:

Aquela «coisa» mais indeterminada do que o «amor», do que o «sono», do que a «noite», do que a «tristeza», do que a «solidão» talvez seja o instante, a precária vitória sobre as circunstâncias e os condicionalismos humanos (...). É aí, nessa ameaçada colina do instante, que Herberto Helder canta (*SP*: 186)

Como se pode ver, a “colina do instante” está, para Ruy Belo, ligada a um instante místico em que é possível fixar uma coisa indeterminada. Uma forma de compreender melhor este processo é através da metáfora das folhas. O motivo da queda de folhas no Outono

⁷ Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 75.

aparece frequentemente ligado à índole vespéral e elegíaca de esta poesia⁸. A poesia beliana refere também, por vezes, certos momentos em que a primavera que se instala no outono, abrindo-se um tempo suspenso (colina do instante) em que “Voltam de novo as folhas às árvores / e nunca as lágrimas deixaram os olhos” (“Segunda infância”, in *AGRE*: 50). A “colina do instante” é paralela à unidade da árvore e representa o regresso a uma segunda infância, em que as folhas caídas são reunidas nas árvores e em que se instala um regime de *ver perpetuum*. Trata-se, assim, de um instante místico, fora do tempo, em que “tudo está em tudo” e em que “A tarde é tudo e tudo são caminhos” como se diz num poema intitulado, precisamente, “Na colina do instante” (TnT: 382)⁹. Assim, a “colina do instante” corresponde a certas ocasiões em que se dá uma unificação do sujeito com o mundo (e uma coincidência da linguagem com o mundo). Todavia, a plenitude da colina do instante, que corresponde, segundo a metáfora das folhas, à unidade da árvore (que reúne em si todas as folhas), existe apenas nesta poesia enquanto desejo ou sonho¹⁰. Estes momentos aparecem várias vezes referidos (na maior parte dos casos para falar de uma queda posterior), mas não se vêem a acontecer na poesia, ou seja, a poesia beliana não é caracterizada pelo valor unitivo que está ligado ao símbolo.

Com efeito, se temos uma poesia que é marcada pela tentativa de superação de uma fissura ontológica, temos também uma poesia marcada pela incapacidade de a suturar. Esta incapacidade refere-se não apenas ao plano ontológico (relação entre o sujeito e o mundo) mas também, ao mesmo tempo, ao plano da linguagem. Ao longo de toda a obra, o sujeito beliano caracteriza-se pela sua condição tardia e deslocada em relação ao mundo, pela constante experiência da distância no decorrer da itinerante

⁸ Clara Rowland considera a metáfora das folhas uma figura central da multiplicação e da dispersão na poesia beliana: “As folhas, parecem dizer-nos incessantemente os poemas de Ruy Belo, multiplicam na queda a unicidade inatingível da árvore (...) a escrita poética é inúmeras vezes aproximada da queda das folhas” (Rowland, Clara, “Conspiração de Folhas – Ruy Belo e o Livro de Poesia”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo*, p. 262). Além disso, a autora defende também, neste mesmo ensaio, a existência de uma “catacrese” essencial nesta poesia: “a que aproxima, através de relações de vizinhança insistentemente construídas, a folha da árvore da «folha de papel»” (*idem, ibidem*, p. 263).

⁹ A título de exemplo, refiro mais algumas passagens do mesmo poema: “Somos quem fomos caminhamos tão de leve/ temos tamanha dignidade de crianças/ que nem a morte aqui de nós se lembraria”; “Somos eleitos cúmplices da hora/ Aqui não chega o desatino do verão/ esqueço a aversão dos meus antepassados/ e levanto-me sobre a derradeira luz/ Por instantes sou eu ninguém morreu aqui/ ó minha vida este processo que perdi” (TnT: 382).

¹⁰ Cf. Rowland, Clara, *op. cit.*, p. 265: “(...) o regresso das folhas às árvores será sempre, por oposição ao salmo, fora de tempo, e tem a temporalidade artificial e impossível (...) de uma segunda infância. (...). A possibilidade de um tempo cíclico, o das estações na árvore, é interrompida pela linearidade temporal que a comparação convoca. (...). Periclitantes, é quase como se fossem ainda as mesmas folhas caídas que são feitas, *anti-naturalmente*, regressar à árvore, marcadas já pelo seu destino de chão”.

procura de uma alegria sempre diferida. Ao mesmo tempo, a palavra poética, apesar do seu esforço unitivo, não redime coisa nenhuma, uma vez que aparece, ela própria, como sendo um agente de fractura. Remeto aqui para um ensaio de Pedro Serra que versa, sobretudo, sobre este tópico da “negatividade” da linguagem na poesia de Ruy Belo. O tratamento do assunto parte de uma resposta ao ensaio de António Ramos Rosa que já referi, que releva a realização poética beliana enquanto produtora de presença ou de uma vida inaugural, isto é, a realização poética enquanto modo de superar o negativo (ainda que apenas dentro do plano da linguagem)¹¹. Serra vai relevar, ao invés, “uma série de lugares na poesia de Ruy Belo em que o problema da re-ligação é colocado em termos de *linguagem*”¹², exemplificando e descrevendo essas ocasiões em que “a *negatividade está nas palavras e na poesia*”¹³. Com efeito, atrás das palavras está uma subjectividade e uma consciência; por isso, não apenas a palavra é, por natureza, imperfeita ou “bilingue”¹⁴, como fala, muitas vezes, dessa imperfeição (trata-se de uma poesia que, não poucas vezes, é meta-poética, isto é, que fala de si própria e dos seus poucos poderes). Em suma, a linguagem que se usa para suturar uma fractura é, ela própria, a causa da fractura¹⁵.

Esta separação pode ser relacionada com a distinção benjaminiana entre alegoria e símbolo, que talvez convenha explicar brevemente (salvaguardando a complexidade da questão). De modo geral, para Benjamin, mais do que uma diferença marcada entre o que se diz e o modo como se diz¹⁶ ou uma “relação convencional entre uma imagem significante e o seu significado”¹⁷, a diferença entre estes conceitos é estabelecida em

¹¹ Rosa, António Ramos, *op. cit.*, pp. 67 e 71, respectivamente: “Há um vigor da presença, nestas imagens que, assim, atingem a plenitude ontológica. Só em imagens como estas, logra o poeta estabelecer uma feliz, densa e profunda relação com as coisas, só através delas pode suturar por momentos a ferida originária que marca tragicamente toda a sua poesia. É numa fulguração da memória, à qual se alia a percepção originária do real, que as coisas adquirem uma materialidade intensa que as torna presenças vivas de um mundo inicial”; “Não se poderia dizer, portanto, que há na poesia de Ruy Belo uma dialéctica da presença e da privação, porque o negativo nunca é superado ou mediatizado a não ser no plano da realização poética”.

¹² Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 75. O ensaio exemplifica e descreve vários lugares nesta obra poética em que aparecem diversos motivos ligados à negatividade: a vacuidade da palavra, a ambiguidade e multiplicidade, a existência meramente subjectiva do que é dito, etc.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 75.

¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, sobretudo pp. 76-7.

¹⁵ “O poema, «pura coisa de palavras», justamente pela sua condição de *linguagem*, leva a marca da *negatividade*. Ruy Belo opõe, desta forma, a poesia ao poético ou procura o «poema detrás do poema». Assim chegamos (...) ao *topos* da vacuidade poética”, *idem, ibidem*, p. 80.

¹⁶ Cf. Tamen, Miguel, “Alegoria” in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa 1*, Verbo, Lisboa, 1995, p. 118.

¹⁷ Yeats *apud* Benjamin *apud* Martelo, Rosa Maria, “Alegoria, fragmento e montagem nos poemas longos de Ruy Belo” in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo*, p. 116.

função do entendimento do tempo¹⁸. O símbolo refere-se a um “instante místico” que pressupõe uma “coincidência entre manifestação e significado oculto”¹⁹; por sua vez, no caso da alegoria, há uma “incompatibilidade em relação ao ‘instante místico’”²⁰, pelo que se inscreve uma diferença entre a representação e um conceito geral ou ideia. Ora esta distinção pressupõe dois tempos diferentes:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria, o observador tem diante de si a *faccies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada.²¹

A poesia de Belo raras vezes logra atingir a tão desejada “colina do instante”, que equivale, *mutatis mutandis*, ao “instante mítico” do símbolo. Com efeito, em Belo, as coisas ou acontecimentos trazem em si a sua negação/perda e a distância temporal multiplica-se numa replicação infinita (negatividade esta que é causada, como vimos, pela própria linguagem). A metáfora, tão valorizada por Ruy Belo na sua obra crítica, não tem assim a “fulgurância unitiva” pela qual pode ser aproximada do símbolo²², ao contrário, já agora, da poesia de Herberto Helder, que pode ser caracterizada como tendo um cariz visionário.

Com efeito, o movimento característico da poesia de Ruy Belo é o vaivém itinerante. Considere-se, por exemplo, um excerto de “Intervalo de vida”, pertencente ainda ao primeiro livro, que permite surpreender muito bem o movimento de ascensão e queda e que caracteriza a condição itinerante de que tenho vindo a falar. Com efeito, neste poema, quando o poeta parece lograr de uma unificação com as coisas, dá-se a vitimação da alegria:

E eu vou por essa chuva acima até à minha infância
debaixo dos meus pés o chão é outra vez o mesmo

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 116: “Mas Benjamin recorda esta distinção apenas para a refazer em função de duas experiências do tempo diferentes”.

¹⁹ *Cf. Tamen, Miguel, op. cit.*, p. 118.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 118.

²¹ *Vide Walter Benjamin apud Martelo, Rosa Maria, op. cit.*, p. 117.

²² *Cf. idem, ibidem*, p. 118.

(...)

Rasgam-se em mim adros de aldeia
há plátanos abrindo sobre danças de crianças
Junto da janela passando na rua posso
com toda a propriedade dizer que
conheço infinitamente melhor as montanhas junto do mar
onde tem ninho o pato selvagem
e tudo lembra ainda um passado de águas
que a forma sempre mudável da minha unha
essa unha roída pelos grandes problemas

(...)

Inútil céu que o sol todos os dias
deixará levará como perdido manto
esquecido sobre as nossas cabeças

(*AGRE*: 91-2)

É fácil ver como a ascensão à clareira de alegria²³ é imediatamente seguida de queda; na verdade, aliás, a ascensão e a queda operam quase em simultâneo. Veja-se como aquilo que o sujeito pode dizer “junto da janela passando na rua” (possível metáfora para a visão transparente da poesia) é (1) que conhece infinitamente melhor as montanhas e que tudo lembra um passado e (2) a forma sempre mudável da unha. À janela coexistem, portanto, a infância e o tempo detergente (visível na unha roída), o tempo e a eternidade.

A condição itinerante desta poesia relaciona-se, assim, com uma condição intermédia/ marginal, que será crucial para o meu argumento principal. Com efeito, a ideia de transporte no tempo ou lugar aparece muitas vezes associada a espaços ou tempos de transição (e.g. beira de água [praia], outono, tarde, etc.). Além disso, a única alegria possível (alegorizante, no sentido em que contém em si a sua desilusão) é aquela que se pode encontrar em certos espaços ou momentos de transição²⁴. Embora não caiba aqui

²³ A unificação das coisas é, neste poema, mais virtual do que efectiva, pois aparece descrita como se o sujeito estivesse distanciado em relação ao que lhe está a acontecer. Neste sentido, é como se o acontecimento já contença em si a desilusão futura, que se inscreve mais propriamente a partir do momento em que se diz: “tudo lembra ainda um passado de águas”.

²⁴ A título de exemplo, refiro um pequeno passo de “Certas formas de nojo” em que o “limiar que precede a maré” é o único sítio onde o “tu” enigmático aceita visitar: “Agora tens do mar a cansada extensão/ sedes

desenvolver mais este ponto, julgo valer a pena dar um exemplo que ilustra muito bem esta condição intermédia da poesia beliana. O poema escolhido é o conhecido “Orla Marítima”, de *HP*:

O tempo das suaves raparigas
é junto ao mar ao longo da avenida
ao sol dos solitários dias de dezembro
Tudo ali pára como nas fotografias
É a tarde de agosto o rio a música o teu rosto
alegre e jovem hoje ainda quando tudo ia mudar
És tu surges de branco pela rua antigamente
(...)
«Mudança possui tudo»? Nada muda
Nem sequer o cultor dos sistemáticos cuidados
levanta a dobra da tragédia nestas brancas horas
Deus anda à beira de água calça arregaçada
como um homem se deita como um homem se levanta
(...)
Ali fica o retrato destes dias
gestos e pensamentos tudo fixo
(*HP*: 321)

O “tempo das suaves raparigas” representa aqui um passado perdido (ou a alegria perdida); e o seu lugar é na “orla marítima”, que é o espaço de transição por onde se chega ao outro lado: da solidão de Dezembro chega-se a uma tarde de Agosto. O poema ainda sugere, a propósito, que a “orla marítima” é o próprio poema, o sítio onde se fixam certos gestos e pensamentos. A implicação que quero tirar daqui tem a ver com o carácter alegorizante desta margem em que o sujeito fica preso entre dois lados conflituantes – o lado de cá e o lado de lá. Repare-se que a descrição da aparição da figura feminina neste poema comporta dois tempos sobrepostos, um presente e um passado, o que distancia a alegria, tornando-a passada, como se pode ler nos seguintes versos: “Alegre e jovem hoje

aeternumque sedebis tellure reposto/ e aceitas visitar-nos só no limpo limiar que precede a maré” (*BB*: 238-9).

ainda quando tudo ia mudar” e “És tu surges de branco pela rua antigamente”. Considere-se ainda o momento seguinte, em que, face à afirmação “mudança possui tudo”, se responde que “Nada muda”, o que significa que nunca se consegue levantar as dobras da tragédia (morte) nestas brancas horas de ilusória redenção.

Este vaivém itinerante, que é possível surpreender tão bem nestes poemas (sobretudo no primeiro), não aparece, pelo menos de forma tão clara, na maior parte da restante poesia de Belo. Na maior parte das vezes, esta poesia fixa já o período de declínio ou de depressão²⁵, o que faz com que esta poesia seja, predominantemente, elegíaca ou outonal. Todavia, tal não obsta que esta poesia conserve sempre o desejo ou o sonho (mesmo reconhecendo a impossibilidade) de recuperar certas coisas ou de redimir a problemática da separação. Além disso, o poeta descreve, na sua poesia, o seu percurso poético nos termos de um vaivém itinerante ou de uma demanda inquieta que não encontra repouso. De resto, todo este trabalho, ao lidar com a poesia beliana, acabará inevitavelmente por ilustrar e exemplificar esta condição itinerante.

1.3. “Sou a doença e sou onde me dói”

Na base desta condição de separação está o tópico da consciência (e, por implicação, da auto-consciência), responsável nesta poesia, de modo geral, pela destruição da espontaneidade e pelo aumento da separação em causa²⁶. A consciência aparece nesta poesia como sendo uma “doença do pensar” (*vide* “O quarto as coisas a cabeça” in *TnT*: 468), acompanhada pela auto-consciência²⁷, que tem a ver com a conhecimento que o homem tem da sua solidão essencial e da separação do Eu em relação

²⁵ Isto assemelha-se ao que Ruy Belo diz acerca da poesia de Ruy Cinatti: “O que acontece é que nos últimos poemas, o poeta se instala no momento de depressão ou da desilusão, ao passo que antes tendia a cantar quando já superado esse instante” (“Apontamentos sobre o nomadismo de Ruy Cinatti”, in *SP*: 175).

²⁶ Geoffrey Hartman mostra como a “consciência” (que se faz acompanhar da “auto-consciência”) se torna, a partir de certa altura, uma forma de doença, responsável pela destabilização da relação entre o homem e o mundo. A este respeito, *cf.* Hartman, Geoffrey H., “Romanticism and “Anti-Self-Consciousness””, in *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism* (org. Harold Bloom), New York, W.W. Norton & Company, 1970, pp. 46-56. Esta estrutura torna-se central, não apenas na mentalidade romântica, mas na mentalidade moderna (*cf.* Bloom, Harold, *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, p. 2). Deste ponto de vista, Ruy Belo deve ser considerado, tal como, por exemplo, Fernando Pessoa, um descendente do romantismo.

²⁷ *Vide* Hartman, Geoffrey H., *op. cit.*, p. 47: “Two trials or perils of the soul deserve special mention. We learn that every increase in consciousness is accompanied by an increase in self-consciousness, and that analysis can easily become a passion that ‘murders to dissect’”.

ao mundo. Em Ruy Belo, a negatividade da poesia e a condição tardia do sujeito estão relacionados com esta estrutura, mais que não seja porque é possível encontrar diversos momentos em que o poeta se refere à consciência ou a sinónimos seus (*e.g.*, pensamento), para se referir à ferida, que se manifesta na repetida vitimação da alegria, em relação à qual a consciência é, por condição, a causa original²⁸.

Quero assim debruçar-me, neste subcapítulo, sobre o modo como a questão da consciência está subjacente à temática da separação. Com efeito, a consciência não é apenas a causa original da separação ou aquilo que impede sistematicamente a recuperação do que se perdeu, mas é também, paradoxalmente, aquilo que o poeta dispõe para tentar solucionar o problema. É importante considerar a poesia de Belo à luz da questão da consciência, porque, como irei propor mais à frente, a perspectiva redentora desta poesia passa, por um lado, pela sua vertente homeopática e, por outro lado, pela anulação da consciência no contexto de uma “ficção da morte”.

1.3.1. *Similia similibus curantur*

“...The principle of restoration is found in thought, and thought only:
the hand that inflicts the wound is also the hand that heals it”.²⁹

A poesia de Ruy Belo constitui um caso em que o remédio disponível para a cura da doença é a própria doença; ou seja, a causa do problema (a consciência/intelecto) é aquilo que se dispõe para a sua superação³⁰. Também neste esquema particular é possível dizer Belo se aproxima do período romântico³¹; apenas no esquema, é claro, já que o modo como se processa nesta poesia é diferente.

²⁸ Há pelo menos uma ocasião em que Ruy Belo reformula o conhecido verso baudelairiano de “L'Héautontimorouménos”, “Eu sou a ferida e a faca”, para falar da natureza perigosa e inescapável (porque inerente ao homem) da consciência; refiro-me a um verso de “Em cima dos meus dias”, de BB: “Sou a doença e sou onde me dói” (BB: 196).

²⁹ Hegel *apud* Hartman, Geoffrey H., *op. cit.*, p. 49.

³⁰ Irei mostrar, ao longo deste trabalho, que a poesia constitui uma solução homeopática para a problemática da separação. Neste capítulo, pretendo apenas introduzir este ponto a partir do que Ruy Belo diz sobre a sua poesia.

³¹ De acordo com Geoffrey Hartman, a consciência é considerada, no período romântico, simultaneamente o que “murders to dissect” e o antídoto para sua própria cura: a mão que inflige a ferida é a mesma que a pode curar. Esta cura tem a ver, em geral, com a procura, mediante a poesia, de um “knowledge not purchased by the loss of power” que permita o retorno à “unidade do ser”. Mas este movimento acarreta perigos que assombram, de acordo com Hartman, a literatura desde o período romântico; o poeta fica

Com efeito, a poesia de Ruy Belo pressupõe um movimento libertador/emancipador por parte da consciência; movimento este que está associado à questão do risco na poesia (que, como veremos, é um tema fundamental na poesia de Belo e no meu argumento). Este perigo/risco relaciona-se com a desvinculação/libertação de certas coisas e, ao mesmo tempo, com a destabilização de uma certa ordem/harmonia. É o que aparece sugerido em “Breve programa para uma iniciação do canto”, de *TnT*:

(...) a poesia (...) representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercidos sobre a natureza. (...). A poesia é um acto de insubordinação a todos os níveis, desde o nível da linguagem como instrumento de comunicação, até ao nível do conformismo, da convivência com a ordem, qualquer ordem estabelecida. (...). [o poeta] introduz a inquietude nas consciências, nas correntes literárias, na ordem pública, nas organizações patrióticas ou nas patrióticas organizações. (*TnT*: 367)

Gostaria, a respeito desta passagem, de isolar dois aspectos que se ligam a esta ideia da emancipação da consciência: por um lado, a ideia de um desvio em relação à natureza; por outro, a de uma insubordinação a uma ordem.

Começo pela primeira. O desvio ou alteração da natureza refere-se evidentemente à questão do fingimento poético, aptamente formulado pelo poeta em “Fingimentos da poesia”, de *HP*. Diz-nos o poeta: “Como é que lá chega? Pegando naquilo que vê, pensa ou sente e sacrificando-o ao fio da sua meditação. Despreza aquele conjunto de circunstâncias que rodeavam a palavra e dá nova arrumação à palavra liberta.” (*HP*: 360). Ora este sacrifício da natureza (que é aqui aquilo que se “vê, pensa ou sente”) implica, antes de mais, um distanciamento da consciência em relação a isso, que é condição para que se possa fazer a “arrumação” criadora. A palavra liberta é uma consequência de uma consciência liberta e, consequentemente, de um aumento da separação com o mundo, que trabalha, paradoxalmente, para se redimir.

O segundo aspecto tem a ver com a ideia de que a poesia implica uma destabilização e desvinculação de certas coisas. As ordens, a ideologia, as correntes

condenado, pela palavra, a uma espécie de purgatório, um espaço entre a vida e a morte em que a separação, em vez de diminuir, aumenta (*cf. idem, ibidem*, especialmente pp. 47-52).

literárias, a que o poeta se mostra tão avesso, sobretudo no que toca ao domínio da poesia, podem ser comparados, de certo modo, a ombros onde se pode reclinar a cabeça ou aos amigos que reduzem a “solidão na cidade”³². Com efeito, a poesia pressupõe, para Belo, a desvinculação de certas coisas, o que provoca uma destabilização da ordem, inaugurando, no sujeito, uma instabilidade (condição desta poesia); seguindo esta ordem de ideias, a poesia pressupõe por isso uma forma particular de libertação da consciência que separa o sujeito de certas formas de ordem. Por isso, a desvinculação (*e.g.*, em relação à *Opus Dei*), não deixa de ser um exemplo daquele aumento propedêutico da separação que a poesia exerce.

Relativamente ao risco envolvido nesta libertação de que estou a falar, há uma passagem de “Poesia Nova” que o ilustra muito bem:

O homem tem de a utilizar [a palavra] para testemunhar o que é. Ao lançar mão dela, expõe o seu ser, isto é, põe-no a descoberto e arrisca-o, nos dois sentidos que esse verbo tem. (*SP*: 90-1)

Na esteira de Heidegger e Hölderlin, o ensaísta Ruy Belo liga o risco, no sentido de se aventurar e no sentido de se sujeitar a um perigo, à exposição do ser pela palavra. Ou seja, a palavra, ao implicar uma libertação da consciência (que se aventura), isola o homem, expondo-o, o que implica o risco do aumento da separação e da solidão (o que significa, em certo sentido, a sua morte).

1.3.2. Imanentismo e Imediatismo

Por outro lado, como já disse, a consciência é não apenas a causa original da separação entre o homem e o mundo, mas também o que, nesta poesia, bloqueia repetidamente o seu poder visionário, impedindo assim, ao sujeito, a redenção ou a recuperação daquele objecto perdido. Por isso, o nosso poeta é, tal como Baudelaire, a ferida e a faca em simultâneo - “sou a doença e sou onde me dói” (“Em cima dos meus

³² Em “Idola Fori”, por exemplo, ser católico funciona como ponto de apoio ou casa onde habitar – “Oh quem me dera ser católico/ ou pelo menos morar alguma vez/ em lisboa ou nos arredores de lisboa” (*HP*: 341-2). Veja-se também “Primeiro poema de Madrid”: “Bailemos nós malditos marginais/ de todas as cidades sociedades/ que não temos doutrina que nos salve” (*TnT*: 397).

dias”, in *BB*: 196). A consciência é assim, no fundo, responsável pela repetida experiência do desencontro e da distância em relação às coisas, lugares, tempos e por um constante diferimento da alegria. Por isso, o movimento desta poesia conforma, como tanta vez nos diz o poeta, um vaivém itinerante, em que o sujeito, em busca de um lugar onde se situar, regressa sempre ao local do seu crime³³.

O exemplo mais flagrante da consciência na sua condição de vitimadora da alegria é “O Jogo do Chinquinho” de *TnT*:

Renasce neste largo a minha infância
a minha vida tem aqui nova nascente
e jorra de repente com o ímpeto do início
O tempo não passou e só a consciência
que provisoriamente sinto de voltar alguns anos atrás
a sensação que sei de reflectir sobre esse tempo
de ser um espectador de sucessivos sucedidos dias
de não viver apenas não viver sem sequer saber que vivo
num espaço demarcado onde as coisas e os homens
eram tanto que eram simplesmente
só essa consciência e sensação me fazem suspeitar
de que passou o tempo que nunca passou.
(*TnT*: 420)

A passagem requer pouco comentário: como se pode ver, a reflexão e a auto-consciência são os responsáveis, neste poema, por matar a alegria e separar o sujeito daquele “tempo que nunca passou”; a consciência é o que separa o sujeito daquilo que é visto à transparência.

Para descrever o papel da consciência e da subjectividade nesta poesia, gostaria de identificar dois “sintomas” que podem ser diagnosticados ao sujeito, a saber, o “imanentismo” e o “imediatismo”. São também os sintomas do indivíduo no estádio

³³ “Volto como quem volta ao local do seu crime/ e nem a morte me afastará disto” (“Portugal sacro-profano - A charneca e a praia”, in *BB*: 187); veja-se também o que diz Pedro Serra: “Se, na poesia de Ruy Belo, todo o «caminho é de regresso» (a errância do sujeito poético é *regressiva*), esse regresso acontece como se o sujeito voltasse ao «local do seu crime»” (Serra, Pedro, “IV. Billy the Kid. O Motivo da Infância em Ruy Belo” in *op. cit.*, p. 101).

estético da existência, de acordo com o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. Um exemplo kierkegaardiano destes sintomas é, a meu ver, a personagem do jovem de *A Repetição*, que se aproxima, em certos aspectos, do sujeito em certos poemas de amor de Belo. Assim, gostaria de começar por uma breve descrição do jovem, antes de me debruçar sobre o modo como estes sintomas podem ser encontrados na poesia de Ruy Belo.

Começemos por descrever o diagnóstico de Constantin Constantius³⁴ acerca da relação do “jovem” com a rapariga por quem está apaixonado³⁵. De acordo com o pseudónimo kierkegaardiano, o jovem, sendo um melancólico, ocupa-se melancolicamente do ser amado³⁶. Por isso, quando o jovem vê a rapariga, apaixona-se, não por ela enquanto pessoa singular, mas pelo primeiro momento em que a vê (ou seja, por uma ideia ou imagem do primeiro momento)³⁷; e a ideia torna-se imediatamente passado (“no primeiro momento tornou-se um velho no que respeita a toda a relação”³⁸). Por isso, logo nos primeiros dias da sua relação com a rapariga, o jovem “já estava em condições de recordar o seu amor”³⁹. Assim, segundo Constantius, o jovem não ama verdadeiramente a rapariga; ela é apenas a ocasião que desperta nele a sua índole poética⁴⁰; ou seja, ela é apenas o penhor de um ideal⁴¹. Deste modo, o jovem não consegue renovar a relação amorosa (efectuar a repetição), uma vez que fica preso na idealidade estática da recordação⁴² e, assim, distante da pessoa singular. Ora podemos encontrar,

³⁴ Constantin Constantius é o pseudónimo de Kierkegaard em *A Repetição*.

³⁵ A obra começa com as observações de Constantius (um filósofo/observador) sobre a paixão de um jovem por uma rapariga. Em geral, o que Kierkegaard pretende mostrar, na parte inicial, é um exemplo do que designa por “amor da recordação”, por contraposição ao “amor pela repetição”, que é preferível ao da recordação. Não me interessa falar da categoria filosófica central neste livro, a “repetição”, uma vez que sai fora do âmbito da dissertação.

³⁶ Cf. Kierkegaard, Søren, *A Repetição* (Tradução, Introdução e Notas de José Miranda Justo), Relógio D'água Editores, 2009, p. 37.

³⁷ Cf. Krishek, Sharon, *Kierkegaard on Faith and Love*, Cambridge University Press, 2009, p. 26: “The love was an event, an ‘occasion’, forever to be carved into his soul – and entirely belonging to the past (it had happened, once, and is now over). What is now being loved, therefore, is not the actual girl; it is rather the girl in recollection.”

³⁸ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 37.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁴⁰ Cf. *idem, ibidem*, pp. 38-9.

⁴¹ Cf. Krishek, *op.cit.*, p. 26: “In order for this form of love to exist, the love of the concrete person in her actuality has to stop (...)”.

⁴² Cf. *idem, ibidem*, pp. 22-3: “It is not something one can hold on to, something whose possession can be extended into the future (because, again, when thus extended, it turns into something else, something ‘boring’). Therefore the aesthetic love can be maintained only as a lost love; as a part of the past – it can be maintained only in the form of recollection.”

nesta descrição do jovem, as duas componentes (que funcionam como faces da mesma moeda) do estádio estético da existência para Kierkegaard: o imanentismo (uma vez que fica preso numa idealidade estática, i.e., recordação/ideia) e o imediatismo (dada a incapacidade de dar continuidade ao primeiro momento). Ainda que estes sintomas sejam formas de descrever formas de vida, eles podem ser utilizados, *mutatis mutandis*, para descrever o sujeito da poesia beliana. É o que vou tratar já de seguida.

Em *A Repetição*, a rapariga torna-se imediatamente coisa do passado, pronta a ser recordada; ou seja, é transformada numa ideia, em algo que pertence ao domínio da imanência ou da subjectividade. É o que acontece, *mutatis mutandis*, na poesia de Ruy Belo: as coisas são vistas “à transparência”, mas logo a consciência dissocia a coisa e o que desta transparece (e.g., o largo e a infância), o presente da enunciação e o passado perdido. A alegria só dura um primeiro momento, sendo logo convertida em ideia, o que representa a prisão do sujeito numa idealidade e, por conseguinte, a sua separação do acontecimento. Por outras palavras, é a incidência da consciência numa coisa que a transforma numa ideia distante; as coisas passam então a ser emblemas ou penhores das ideias⁴³. Passam a ser formas de recordar, para utilizar a expressão de Constantius; ora a recordação de uma ideia implica a consciência da distância do objecto recordado (que pertence inelutavelmente ao passado). Por isso, recordar é olhar para uma *facies hippocratica*, ou recordar o esquecimento de uma alegria que se sabe que se teve mas que não se consegue repetir ou presentificar. Além disso, esta conversão imediata da alegria em ideia coincide com a “doença de pensar” (i.e., a ideia é uma coisa pensada) e convoca a auto-consciência, ou seja, à consciência da distância em relação ao que se pensa. Considere-se a seguinte passagem de “Três ou quatro crianças”:

três ou quatro que havia três ou quatro que eu via que ouvia
coisas que eu vi que talvez tenha visto
pouco mais que um gesto
pouco mais que um instante neste mês de agosto
já não sei se as vi já não sei se as não ouvi
haveria umas crianças mais ou menos aqui

⁴³ Em Ruy Belo, a transformação em ideia está relacionada com um esforço unitivo: as coisas remetem para uma unidade original ou objecto interior perdido (como veremos melhor já a seguir); na obra de Kierkegaard, a “ideia” não tem esta implicação.

Com efeito, a consciência, ao incidir sobre uma coisa determinada, origina a dúvida. Neste excerto, por exemplo, o sujeito “via que ouvia” ou que “talvez tenha visto”; é a visão (a consciência) da audição que distancia a coisa ouvida, que passa a pertencer ao passado (e que é subjectiva, i.e., apenas pensada), mas também algo de cuja existência passada se duvida: “que estavam que não estão aqui/ que mesmo quando aqui estavam não estavam aqui/ que quando muito podem talvez ter aqui estado” (TT: 654).

Não me interessa ilustrar ou exemplificar o imanentismo na poesia de Belo porque este parece-me ser, em certo sentido, a condição mesma desta poesia. Arrisco mesmo dizer o seguinte: sempre que, havendo mais do que um plano, não há entre eles uma fusão ou equivalência mas uma relação alegórica ou distanciada, estamos no domínio da imanentismo, no sentido em que está em causa uma idealidade ou “coisa pensada”. Neste sentido, o exemplo de “O jogo do chinquilha” refere-se apenas a uma forma muito clara (porque descrita) de manifestação da idealidade na poesia de Belo (e que a relaciona com o imediatismo). A idealidade não está apenas em causa quando um largo é o penhor da infância (ou de alguma coisa que se teve na infância) ou, *e.g.*, quando o sujeito deplora as despedidas imediatas daquelas coisas⁴⁴ que quanto mais próximas mais distantes⁴⁵, etc. Note-se que não é, aliás, necessário que o poema fixe uma transição de um primeiro momento para a sua decepção⁴⁶ (como acontece, *e.g.*, em poemas como “Intervalo de vida” ou “Orla marítima”, de que já falei); na maior parte dos casos o poema surpreende já apenas a decepção ou a negatividade. Contudo, não deixa muitas vezes de contrapor, a um estado presente, um primeiro momento/encontro inesquecível que pertence ao

⁴⁴ O esquema aparece descrito, normalmente, nos poemas de amor; por isso, o que aparece e desaparece no momento em que aparece é, quase sempre, uma figura de mulher ou rapariga.

⁴⁵ Proximidade equivale a distância pela mesma razão que conhecer uma coisa (submetê-la ao exame da consciência) é reconhecê-la como coisa perdida ou passada. Defenderei que o oxímoro da proximidade e distância tem, paradoxalmente, um papel redentor importante.

⁴⁶ Um momento de transição seria o que Paul de Man designa por ironia; ao contrário da alegoria (ainda que estejam frequentemente de mãos dadas), a ironia designa um momento sincrónico em que “dois eus, o empírico e o irónico, se encontram presentes simultaneamente, justapostos num mesmo momento embora como dois seres irreconciliáveis e disjuntos” (*vide* De Man, Paul, “A Retórica da Temporalidade”, in *O Ponto de Vista da Cegueira* [trad. Miguel Tamen], Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 247); em Ruy Belo, a ironia está presente nos momentos (não muitos) em que se fixa na poesia a queda súbita de uma colina do instante (*e.g.*, na quinta estrofe de “Intervalo de vida” [AGRE, 91]). A referência, em diversos poemas, das conquistas e perdas súbitas do poeta (*e.g.*, “paul ora perdido ora recuperado/ sempre tão mais encontrado quão maior a perda for” [“Pequena história trágico-terrestre, in PP: 550]), não são exemplos de ironia, ainda que se refiram a momentos irónicos.

passado ou até mesmo, numa fase mais tardia, um passado em que, pelo menos, se viam coisas atrás das coisas. De facto, mesmo numa última fase em que as palavras se tornam “somente palavras”, continua a haver um horizonte de sentido ou uma ausência que se pensa (i.e., uma idealidade); não deixa por isso de haver também aqui, em certo sentido, uma forma de visão à transparência, mesmo que seja de uma ausência. Em suma, quando falo de imanentismo na poesia de Ruy Belo, refiro-me à condição geral de uma poética a que Pedro Serra designa por “poética da negação”⁴⁷.

Ora em estreita associação com isto a que estou a chamar imanentismo, que tem a ver com a impossibilidade de actualizar ou presentificar, pela poesia, certas ideias (ou, no fundo, uma única ideia, como irei sugerir) irremediavelmente distantes do sujeito, está a outra característica (presente no jovem de *A Repetição*), a saber, o imediatismo. O imediatismo está na impossibilidade de se dar continuidade à alegria que dura só um primeiro momento e é imediatamente convertida numa ideia. O primeiro momento (e, em relação com isto, o “instante” ou a ideia de um gesto nunca levado à prática [a “preparação”])⁴⁸, tem uma importância crucial na poesia beliana. Com efeito, é nestes primeiros momentos que a alegria pode ser encontrada; são estes momentos que a poesia quer fixar/conservar. Ora, são diversas as ocasiões na obra beliana que se referem a estes momentos ou que manifestam o desejo de os fixar. Com efeito, o conhecido interesse de Belo pela fotografia e o facto de a palavra poética querer, tal como a fotografia, fixar coisas ou salvar momentos, é o maior exemplo deste imediatismo⁴⁹. O poema “A rapariga de cambridge”, de *HP*, mostra bem como a terra da alegria tem o tempo do flash de uma máquina fotográfica: o poeta manifesta o desejo de conhecer a rapariga distante da fotografia, mas exactamente no momento da fotografia:

O meu reino pela rapariga de cambridge
Se eu a conhecesse mas no momento da fotografia
sentindo agora o que à distância sinto

⁴⁷ Cf. Serra, Pedro, “II. Nem palavras nem coisas. A poesia e a questão da representação”, *in op. cit.*, p. 83.

⁴⁸ A questão da preparação na poesia beliana, que faz parte do meu argumento principal, será analisada nos próximos capítulos. Defenderei que a poesia de Ruy Belo é uma preparação da morte, que, mesmo na morte, não deixa de preparar um fim; é esta natureza preparatória que confere à poesia uma vertente redentora.

⁴⁹ Ao mesmo tempo que a poesia fixa momentos, estes tornam-se imagens de morte ou monumentos fúnebres. É o que nos diz, *e.g.*, Pedro Serra: “Assim, se as imagens são conservação, são igualmente monumentos fúnebres” (Serra, Pedro, “Ut Pictura (fotografia/fotograma) Poiesis. Ecfrase de Objectos Fotográficos e Cinematográficos na Poesia Beliana” *in op. cit.*, p. 94).

pode dizer-se que seria feliz
(*HP*: 293)

Muitas vezes o primeiro momento está no que o precede, no pressentimento ou expectativa, uma vez que ver o objecto desejado equivale à sua morte⁵⁰. Duas passagens permitem ilustrar isto mesmo: em “Pequena história trágico-terrestre” (de *PP*) o poeta expressa o desejo, e constata a impossibilidade, de deter a idade do interlocutor (“rapariga”, “país”, isto é, as ideias que representam) “pra mais uns anos antes de te ter conhecido” (*PP*: 551); um passo parecido aparece em “Odeio este tempo detergente”:

que terei de fazer para deter ao menos um momento essa tua idade
a tua juventude se possível anos antes de haver-te conhecido
por acaso e já tarde na cidade em que nasceste
(*TnT*: 478-9)

Outras ocasiões há na poesia beliana que ilustram a ideia de que o primeiro momento sobrevive em forma de ideia através da poesia (*e.g.*, “vinha de longe e ia para longe/ mas nunca poderia abandonar-me, porque a pudera ver uma só vez”; “Mas ela é para mim sempre afinal a mesma/ ela acontece como se tivesse/ idêntico vigor ao da primeira vez”⁵¹). Finalmente, o imediatismo está igualmente presente no domínio da arte poética, tal como aparece sugerido no final do poema “Nau dos corvos”, quando se diz que, “findas as palavras”, se pressente “pela primeira vez haver talvez algum poema/ por detrás do poema pura coisa de palavras” (*TnT*: 452)⁵².

⁵⁰ Estes momentos são uma forma precária de obter uma coisa; do mesmo modo, a infância designa muitas vezes, em Belo, o único tempo em que se teve as coisas, na exacta medida em que não se sabia que se as tinha.

⁵¹ Versos colhidos, respectivamente, em “Encontro de garcilaso...” (*TT*: 756) e “Ao regressar episodicamente a espanha...” (*TT*: 757).

⁵² Wordsworth também fala de uma redenção momentânea após a escrita de um poema, redenção que não diz respeito ao poema em si, mas a um poema além do poema: “(...) the fulfillment is never the poem itself, but the poem beyond that is made possible by the apocalypse of imagination. “A timely utterance gave that thought relief” is the Wordsworthian formula for the momentary redemption of the poet’s sanity by the poem already written” (*vide* Bloom, Harold, “The Internalization of Quest-Romance” in *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, p. 8).

1.3.3. “É sempre outra coisa, uma/ só coisa coberta de nomes”

“Talvez eu espere simplesmente um amigo que de longe venha
capaz de perseguir uma criança pelas ruas à infância reservadas
alheio e silencioso e tão distante como alguma ideia”

(“IV. Haceldama”, in *PH*: 147)

No vaivém itinerante que caracteriza o movimento da poesia de Ruy Belo, não temos apenas uma dissociação entre uma dada coisa e o que é visto à sua transparência (e por implicação, uma separação entre estas coisas e o sujeito), mas também uma fragmentação interior que se manifesta entrópica. Há momentos nesta poesia em que o poeta se refere à aventura poética como tendo como efeito a dispersão do sujeito, que se vai perdendo de si ou ficando nos lugares por onde passa. Por isso, mais do que uma progressiva reunião ou cumulação, de lugar para lugar, numa determinação de sentido, o que acontece é uma perda de si no decorrer da viagem (“E sinto dispersar quanto quis reunir” (“Nem sequer não”, in *TT*: 689)). Ora este movimento entrópico (ao pressupor não só a perda do que é visto à transparência, mas também a perda do sujeito) tem uma implicação importante, a saber, a busca daquela coisa perdida que se quer recuperar equivale, no fundo, ao processo da procura de si mesmo; tarefa que não se pode concretizar senão em ligação com aquela coisa perdida que se procura e que está agora deitada, horizontal, dispersa pelas coisas, como aparece sugerido várias vezes, por exemplo, em “Certas formas de nojo”: “eu vi-o na origem junto ao vento/ erguer ao alto todo o seu contentamento/ e ficar entre as coisas. (...)” (*BB*: 237); “Antigamente as ondas iam vinham viam-te de pé/ (...) / Agora tens do mar a cansada extensão/ sedes aeternumque sedebis tellure reposto/ e aceitas visitar-nos só no limpo limiar que precede a maré” (*BB*: 238-9). Neste sentido, independentemente da identidade do “tu” (*e.g.*, em “Vita mutatur”), este representa sempre também o próprio sujeito; a vitimação dos “amigos” no decorrer do percurso itinerante é também uma vitimação do próprio sujeito, de quem se foi em ligação com aquela coisa que se perdeu.

O tópico da busca de si mesmo, conjuntamente com o desejo ou a espera da vinda de um “tu” redentor, aparece ilustrado, *e.g.*, em “Imaginatio locorum”, de *PH*. Neste poema, os lugares imaginados, onde talvez haja, *e.g.*, “algum país de sinos”, “crianças”, “o mês possível entre abril e maio” (*PH*: 144), significam a procura daquele “amigo” com quem se teve uma infância comum: “Acerquemo-nos mais: talvez possamos ser apenas um/ num corpo só uma infância comum” (*PH*: 145). Ao mesmo tempo, esta união com este “tu” indefinido significa também uma auto-descoberta; a união com o interlocutor

atinge novamente a unidade ontológica que se teve na infância ou descobre um recanto desconhecido da sua alma⁵³. A “*imaginatio locorum*” (expressão que aponta para o movimento itinerante desta poesia) consiste também, por isso, na determinação de uma identidade (e não apenas a identidade do sujeito; está também em causa, pelo menos, a identidade poética). Alguns passos, no poema em apreço, vão neste sentido: “Como saber de mim? Eu – que diabo!/ apesar de estrangeiro atrás da face pelo tempo atribuída/ (...)/ talvez ainda tenha algumas tias” (*PH*: 145); “senhor de mim como quem sabe as horas certas” (*PH*: 145); “Como encontrar-me? É ver-me nesse ou noutro dia/ debaixo do olhar da mais jovem mulher/ que como um manto branco pelos dias se desdobra” (*PH*: 146).

Em ligação com o que tenho estado a dizer, gostaria de mostrar brevemente como aquelas coisas que, nesta poesia, se aproximam e distanciam, encontram e perdem, remetem ou apontam, no fim de tudo, para uma só ideia - “(...) uma/ só coisa coberta de nomes”⁵⁴ – ou, se quisermos, para um só *telos* ou promessa de sentido. É importante sublinhar o carácter indefinido dessa coisa perdida, a ameaça que, porque desconhecida, é impossível de matar ou resolver, dado que vive através das diversas formas que vai adquirindo. Paradoxalmente, veremos mais à frente neste trabalho como é esta mesma indefinição (que perpetua uma ameaça) que permite uma forma de redenção precária para a poesia.

No contexto do que me propus, começo por me debruçar sobre o poema intitulado “Peregrino e hóspede sobre a terra”, do livro *TnT*. É um poema de pendor mais eufórico, considerando o conjunto da poesia beliana, uma vez que celebra, de certo modo, a poesia como sendo o único “país possível”. Este poema é um exemplo de uma perspectiva redentora que podemos encontrar nesta poesia e que tratarei no próximo capítulo; proporei, nessa altura, que essa redenção consiste, designadamente, na conservação de um movimento arriscado ou na perpetuação de um movimento poético que absorve a própria finalidade.

⁵³ Chamo a atenção para um fragmento não datado de Ruy Belo, em que se relaciona, de forma directa, a aventura poética com uma forma de auto-descoberta. Cito a passagem que me parece mais relevante: “Dez anos de vida não se trocam por qualquer coisa. Porque os trocou o poeta? Por umas plantas, que baloiçavam ao vento de Agosto, naquela aldeia da infância. (...). Uma nova vida lhe era prometida naquelas hastes. (...) *Imaginatio locorum* multos perpellet – diziam os moralistas medievos, com base no conhecimento das almas. Mas ao poeta não foram esses lugares que o tentaram. Foi a alma, um recanto da alma, que ele desconhecia e tinha de conhecer, fosse porque preço fosse. E seguiu o caminho do vento que era também o caminho do desconhecido e da aventura” (*OP3*, 412).

⁵⁴ Vide nota 4.

Os dois versos que melhor sugerem, no poema em questão, a fusão de processo e finalidade são os mesmos que sugerem, a meu ver, que o que interessa é um *telos* indefinido:

o meu país são todos os amigos
que conquisto e perco a cada instante
(*TnT*: 407)

O pequeno passo refere-se ao vaivém itinerante da poesia; o “país”, o lugar a que o sujeito pertence (o que pressupõe o preenchimento do tal vazio interior) está nos “amigos” que a cada momento se conquistam e perdem no decorrer do movimento poético. Chamo a atenção para o facto de que todas essas coisas que se conquistam e perdem (o que abarca por metonímia a coisa/nome e o que transparece) aparecerem designadas aqui genericamente como “amigos”. “Amigo” ou “coisa” (palavra também muito recorrente na poesia beliana) parecem-me ser, assim, os nomes mais abrangentes (e mais correctos) para designar aquela coisa que falta. Esta palavra, que aparece um pouco por toda a poesia beliana, é aquela figura enigmática que se espera em *PH*, e que vem, ao que parece, resolver a problemática da separação; “um verdadeiro amigo”, diz o poeta em “Prince Caspian”, “repovoa uma cidade/ um templo o coração o último jardim” (*PH*: 152), ou seja, é aquele que, se aparecesse, possibilitaria resolver o “problema de habitação”, e por conseguinte, a problemática da separação e da solidão. Não nos esqueçamos também que o “amigo”, de acordo com o poeta de “Haceldama”, é apresentado como sendo algo distante como uma ideia⁵⁵. Neste sentido, talvez se possa dizer que, no fundo, a idealidade é apenas uma, a saber, uma coisa perdida original, um amigo que se teve (sem se saber) na infância e que permite ao sujeito situar-se no tempo e no espaço e, por isso, resolver a “solidão na cidade”.

Ainda no âmbito do ponto segundo o qual o movimento itinerante da poesia beliana se pode encontrar, antes e depois de tudo, num *telos* inatingível (que, evidentemente, não pode deixar de pertencer ao plano da idealidade) gostaria agora de

⁵⁵ Cf. epigrafe deste subcapítulo.

trazer à colação um poema intitulado “Em Legítima Defesa”, de *TnT*. Considere-se as seguintes passagens:

Sei que ninguém antes de ti
morreu profundamente para mim
(...)
Morreste mais que todos os meus mortos
pois esses arrumei-os festejei-os
enquanto a ti preciso de matar-te
dentro do coração continuamente
pois prossegues de pé sobre este solo
onde um por um persigo os meus fantasmas
e tu és o maior de todos eles
(*TnT*: 403)

Como se pode ler nestas passagens o poeta contrasta um interlocutor indefinido e os “outros”, que morreram definitivamente, i.e., foram arrumados, resolvidos. Pelo contrário, o “tu”, apesar de ter morrido mais profundamente (e antes de todos os outros), continua de pé e precisa de ser morto continuamente. Repare-se que a morte dos “outros” refere-se às frustrações da descoberta no decorrer do vaivém itinerante da poesia; são os amigos que se conquistam e perdem a cada instante. Ora este poema considera a figura do “tu” como agente responsável pela morte das coisas e do próprio sujeito - “tu não só me mataste como destruíste/ as ruas os lugares onde cruzámos/ os nossos olhos feitos para ver/ não tanto as coisas como o nosso próprio ser” (*TnT*: 403); e mais à frente - “tu matas-me não só rua por rua/ nalguma qualquer esquina a qualquer hora/ como coisa por coisa dessas coisas que subsistem/ vivas mais que na vida vivas na imaginação/ onde só afinal as coisas são” (*TnT*: 404).

O meu ponto tem a ver, mais concretamente, com os cinco últimos versos das passagens que citei ao início. Ou seja, matar continuamente o fantasma maior equivale a perseguir os mais pequenos; o fantasma grande nunca morre porque vai adquirindo as formas das coisas que o poeta vai perseguindo e matando. Considere-se também, outro pequeno passo que vai precisamente neste sentido - “só tu morreste tanto que não tens ressurreição/ pois vives tanto em mim como em qualquer lugar” (*TnT*: 404). Se o “tu”

vive em qualquer lugar é porque, no fundo, constitui uma única idealidade que se vê à transparência atrás das diversas coisas que se perseguem; tem, por isso, uma natureza fantasmática⁵⁶. Trata-se, por isso, de uma coisa geral: um *telos*⁵⁷ inatingível ou uma unidade original perdida.

A propósito de fantasmas, chamo a atenção para um ensaio de Miguel Tamen que permite compreender aquilo que me parece ser a fenomenologia dos “fantasmas” em Ruy Belo⁵⁸. Segundo o autor, fantasmas são, de modo geral, revisões, i.e., aparições/ideias que regressam enquanto versões das anteriores. Os fantasmas implicam uma dissociação entre acontecimento e significado, ou seja, quando passam deixam um efeito que não se consegue seguir ou conhecer. Além disso, se os fantasmas são sempre revisões é porque descendem todos de um primeiro fantasma, tanto ao nível da linguagem, no sentido em que as palavras estão necessariamente afastadas dos “inícios puros”⁵⁹, mas também no sentido em que todos apontam para uma perda original. Ora, a meu ver, este esquema adequa-se, *mutatis mutandis*, ao contexto da poesia beliana na qual os fantasmas perseguidos são formas revistas do maior deles todos.

⁵⁶ Ou seja, não constitui um alvo preciso: aparece de diversas formas e deixa apenas um efeito que não se consegue seguir ou conhecer (cf. Miguel Tamen *apud.* Santos, Maria Cristina Firmino, “Poesia e Fantasmas”, in *A Teoria do Programa. Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M.S. Lourenço* [António M. Feijó e Miguel Tamen org.], Programa em Teoria da Literatura, Lisboa, 2007, p. 162).

⁵⁷ Há um passo neste poema em que o interlocutor é identificado como sendo do género feminino (“onde mais viva que antes tenho medo de encontrar-te” [TnT: 403]). Isto aponta para uma hipótese que será referida ao longo do trabalho: na poesia beliana, a finalidade é transposta para o processo; por isso, a *telos* procurada passa a designar, ao mesmo tempo, a própria poesia.

⁵⁸ Tamen, Miguel, “Phenomenology of the ghost: Revision in literary history”, in *New Literary History* 29.2 (1998): 295-304. Apesar da noção de “fantasma”, e sua fenomenologia, aparecer sobretudo aplicada, no ensaio, à “verdade histórica”, pode também aplicar-se aos “fantasmas” da poesia beliana.

⁵⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 298: “The word [revisionist] belongs thus to a tradition of exorcism of undesired repetitions, and its specific use betrays a nostalgia of pure beginnings, of a word in which affirmation and denial are the only possible modes of argument”.

II. A Mais Profunda Razão de Vida

Neste capítulo, gostaria de tentar vislumbrar a localização da terra da alegria ou a redenção possível para uma poesia que, como vimos, é incapaz de resolver a problemática da separação. A meu ver, é possível encontrar, nesta poesia, os remédios, por mais precários que sejam, para a resolução da sua problemática mais central. São indicadores disto os variados momentos que parecem contrariar o que é habitual nesta poesia, revelando um certo pendor eufórico; muitas vezes, de resto, são as próprias formas de desconcerto que o poeta costuma deplorar, que são vistas de um ponto de vista redentor, ainda que de uma forma sempre deflacionada.

A meu ver, a vertente redentora da poesia beliana tem a ver com alguns aspectos gerais (e interligados) que vou passar a desenvolver neste capítulo. De forma muito geral, vou mostrar que, nesta poesia, a finalidade é deslocada para o percurso (o movimento itinerante), o qual, por sua vez, ao apontar para a finalidade, a conquista de certo modo. Daqui se segue que o movimento itinerante é uma forma de tocar num objecto procurado, de manter viva uma promessa de sentido que, por nunca se atingir, não perece nunca; o diferimento da alegria (e, por conseguinte, a poesia) acaba por ser a melhor forma possível de se colmatar a separação, pela manutenção de uma promessa à distância. Veremos também que isto está contido num só ponto crucial, segundo qual a poesia de Ruy Belo é uma “preparação da morte”.

2.1. Preservação do fantasma

Exploremos então a ideia segundo a qual a poesia é uma forma de manter viva, ou de preservar, uma promessa de sentido ou aquele objecto perdido em torno do qual toda a poesia beliana tende a condensar-se. Esta forma de consolação ou redenção possível está patente sobretudo na poesia amorosa de Ruy Belo, que não pode ser separada do resto da sua poesia⁶⁰. Neste sentido, pode dizer-se que esta secção amorosa da poesia beliana é central para uma melhor compreensão do conjunto da sua poesia.

⁶⁰ Considere-se, a título de exemplo, alguns versos do poema “Pequena história trágico-terreste”, de *PP*, que assinalam a ligação entre dois nomes centrais na poesia de Belo, “país” e “mulher”: “procuro algures um país encantado/ pois me resta talvez um portugal interior/ num rosto de mulher subitamente projectado” (*PP*: 550).

É sabido que a poesia amorosa de Belo vai beber ao modelo do petrarquismo e suas variações (e.g., Camões). Gostaria, antes de mais, de considerar, com a ajuda de Rita Marnoto, dois aspectos do petrarquismo que também podemos encontrar, *mutatis mutandis*, em Ruy Belo e que permitem ajudar a explicar melhor não apenas esta secção da poesia, mas toda a sua obra. De acordo com a autora, Laura, a musa (o objecto de desejo) de Petrarca é uma figura “descentrada”, constituindo na verdade uma projecção de uma ausência interior ou de um objecto perdido para sempre⁶¹; o segundo aspecto, que decorre deste, tem a ver com o lado eternamente remissivo (de vaivém) da poesia petrarquista, que leva a uma perpetuação de Laura e, conseqüentemente, da poesia⁶².

A figura feminina em Ruy Belo é sempre, salvo a excepção de dois poemas⁶³, objecto de um amor idealizado (tal como a rapariga de *A Repetição*), não interessando a sua natureza singular⁶⁴. Tal como em Petrarca, a figura feminina é apenas um fantasma erótico de um objecto perdido para o poeta⁶⁵; assim, as figuras que vão aparecendo nestes poemas são, evidentemente, os “fantasmas” ou as formas em que o “fantasma maior” se vai perpetuando. Reitero, além disso, que esta secção amorosa não pode ser isolada da restante poesia; trata-se apenas de uma alteração de “nome”, modelo e campo semântico para se dar continuidade a uma mesma problemática. Repare-se, todavia, que enquanto em “Legítima defesa”, como vimos, o grande “fantasma” é visto quase como um fardo para o poeta (“enquanto a ti preciso de matar-te/ dentro do coração continuamente” (*TnT*: 403)), outros poemas há (sobretudo amorosos) em que este objecto perseguido é visto dum ponto de vista mais positivo ou eufórico, i.e., enquanto modo (embora precário) de remediar a separação. Ora, a vertente redentora está, paradoxalmente, na própria condição

⁶¹ Cf. Marnoto, Rita, *O Petrarquismo Português do «Cancioneiro Geral» a Camões*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2015, p. 90: “Laura, a figura em torno da qual gira toda a poesia do Cancioneiro, não é, na realidade, a sua personagem principal, mas apenas o centro declarado de uma existência cujo verdadeiro centro é o próprio poeta. (...). Projeta-a fora de si, quando afinal o seu objeto se inscreve num vazio de fundo que só a palavra poética pode preencher, metaforicamente”.

⁶² Cf. *idem, ibidem*, pp. 90-1: “Reacende o amor e eterniza o desejo numa ânsia de posse através da palavra. (...). O mesmo desespero que propulsiona o desafogo, dilatando o canto, reativa o desejo, num ciclo que perpetua a poesia e é dotado de um simbolismo densíssimo”.

⁶³ *Viz.*, “Elogio de maria teresa” (*TnT*: 456-8) e “Tu estás aqui” (*TT*: 656-7).

⁶⁴ Fernando Pinto do Amaral também o nota: “A atracção pela figura feminina evocada nestes versos remete-nos, assim, para um amor idealizado e distante, em que a natureza do objecto amoroso talvez importe menos do que a emoção em si mesma” (Amaral, Fernando Pinto do, “«sei que viverei mais quanto mais eu morrer». a escrita como lugar do amor em Ruy Belo”, in *Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo*, p. 161).

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 164: “O poeta coloca-se assim, diante da amada (ou das amadas) na posição de quem sabe estar apenas a amar uma imagem ou uma ausência”.

da idealidade, i.e., na distância, que é o que permite remediar a separação. Creio, desta forma, que a visão alegórica é encarada, nestes poemas, de um ponto de vista optimista ou, pelo menos, enquanto bem precário (ou melhor possível).

Para ilustrar esta ideia vou usar o exemplo de “Despretensioso Rimance” de *TnT* (sempre que se justifique, trarei também outros poemas à colação). Leia-se a seguinte passagem:

por trás desta rapariga
(...)
eu vejo outra rapariga
que conheci e perdi
que perdi mal conheci
e só por isso resiste
ao infalível desgaste
que sofre quanto possuo
(...)
Porventura se perdeu
qualquer coisa se amiúde
em muitas mulheres que vejo
é ela que afinal vive
na medida em que morreu?
Só dela me sobra o nome
mas não o diria eu
mesmo que rimasse e rima
É o que tenho de meu
O mais tudo se perdeu
(*TnT*: 418-9)

Comecemos por observar que o poema abre espaço para uma consolação no meio da disforia: “é o que tenho de meu”. Vejamos em que é que ela consiste. O início da passagem (em que é possível detectar ecos do poema “Acaso” de Álvaro de Campos), o poeta vê outra rapariga por trás da que passa na estrada, o que me parece equivaler a dizer,

com Campos, que as duas são, no fundo, a mesma⁶⁶. Logo de seguida, o poeta elogia o carácter arredo da rapariga (“que perdi mal conheci”), isto é, o lado negativo do movimento itinerante da poesia. Contudo, o objecto de desejo permanece vivo na medida em que está morto, i.e., distante; dizer que está vivo na medida em que morre é o mesmo que dizer que está presente na ausência⁶⁷. Com efeito, é a distância que faz com que nada se perca: uma vez que a rapariga vive através das outras todas, isto é, o objecto perdido perpetua-se nas suas revisões; é este movimento que faz desse objecto uma coisa “sempre impossível tido no entanto por possível” (“O Jogo do Chinquilha”, in *TnT*: 421). Por outras palavras, a consolação está na distância em relação ao que se deseja; se, por um lado, a fixação de certas coisas permite auscultar uma ausência (tida fugazmente como presença a cada aparição), por outro lado, cada coisa é uma forma deslocada de falar daquele objecto perdido. Neste sentido, a poesia permite preservar um horizonte de sentido, de o manter presente na ausência.

Ora a preservação de uma promessa de sentido equivale à preservação do movimento itinerante, i. e., da poesia. Há que referir outro aspecto que contribui para a renovação das aparições e, consequentemente, da poesia, a saber, uma dialéctica de contrários (distanciação e aproximação) que faz reverter os termos. Por exemplo, “To helená” é um poema construído através desta dialéctica de contrários (muito provavelmente dialogante com o famoso soneto de Camões); mas há um oxímoro em particular que percorre a fase final do nosso poeta: refiro-me ao oxímoro relativo sobretudo à proximidade e distância, que aparece frequentemente a par da descrição dos desencontros e que aparece no poema para Helena da seguinte maneira: “de estar num sítio tanto mais se mais ausente/ e mais ausente estar se mais presente/ de mais perto estar se mais distante” (*TnT*: 427). Veremos que este paradoxo é crucial na vertente redentora desta poesia. Contudo, por agora interessa vê-lo enquanto motivo que permite engrandecer e perpetuar o movimento da poesia. Neste ponto, Ruy Belo aproxima-se

⁶⁶ Vejo duas hipóteses: por um lado, pode ser um modo de sublinhar a ausência de singularidade (uma é igual à outra); por outro lado, a rapariga vista à transparência pode ser o que em outro poema se designa por “eterno feminino” (“vi por fim a mulher que sempre tinha visto/ - não a “mulher eterna” apenas o “eterno feminino”” [*TT*: 753]). O “eterno feminino”, tal como Laura, representa o objecto perdido.

⁶⁷ É o que diz Fernando Pinto do Amaral a propósito de uma passagem do poema “Muriel”, de *TT*: “Estamos aqui diante da presença de uma ausência, como diria Eduardo Prado Coelho” (Amaral, Fernando Pinto do, *op. cit.*, p. 168).

muito de Camões⁶⁸. Tomemos agora como exemplo uma passagem de “Pequena história trágico-terreste”:

disposto a dar à arte nunca menos que ao amor
procuro algures um país encantado
pois me resta talvez um portugal interior
num rosto de mulher subitamente projectado
rosto resplandecente e avassalador
paul ora perdido ora recuperado
sempre tanto mais encontrado quão maior a perda for
(*PP*: 550)

O último verso desta passagem coloca a dialéctica em causa ao lado descrição da poesia enquanto vaivém itinerante. Ora esta reversão de opostos está em causa na perpetuação do movimento itinerante: a aproximação leva a um afastamento/perda e essa perda leva à restauração daquilo que se perdeu (enquanto pensamento, expectativa ou desejo), o que, por sua vez, leva a uma nova aproximação. Ao mesmo tempo, este paradoxo leva a que o poeta valorize, em certas alturas, os momentos da perda ou da ausência, pelo ganho ou presença que aqueles paradoxalmente contêm. Em Camões, esta dialéctica traduz-se, designadamente, numa impossibilidade de “estabilizar as formas fixas” e, por isso, num estado de incerteza e instabilidade⁶⁹. Em Ruy Belo não me parece que seja só isto: neste poeta, o movimento é mais importante que a chegada, uma vez que é uma forma de apontar constantemente para algo distante que se vai renovando. O movimento é, assim, uma forma precária (a melhor possível) de conseguir o objecto perdido, e a manutenção à distância é uma forma paradoxal de ligação.

⁶⁸ Rita Marnoto explica a importância da “dialéctica de distanciação e reaproximação entre polos em conflito” que Camões inscreve no dissídio petrarquista. Esta dialéctica (por vezes utilizada por Ruy Belo) permite, de acordo com a autora, engrandecer e perpetuar o seu movimento. Tome-se alguns exemplos da lírica camoniana: “Assi que, quando a via ser perdida,/ a mesma perdição a restaurava; e em mansa paz estava/ cada um com seu contrário num sujeito”; “Mas dou este entendimento/ ao mal que tanto me ofende,/ como na vela se entende/ que, se se apaga co vento,/ co mesmo vento se acende”. Segundo a autora, a perpetuação do movimento através desta dialéctica faz-se da seguinte maneira: “através de um movimento dinâmico, cada premissa vê-se engrandecida e reforçada pelo confronto com um oposto cuja inclusividade lhe serve de propulsor (...) fazendo do mais sempre mais e do menos sempre menos, um à custa do outro” (cf. Marnoto, Rita, *op. cit.*, pp. 607-611).

⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 611.

Este aspecto redentor ou consolatório particular (que tem a ver com a manutenção de um *telos* à distância mediante o movimento itinerante desta poesia) implica ainda que o movimento poético se transforme na sua própria finalidade. Antes de começar propriamente com este tópico gostaria de notar, ainda a propósito de “Despretensioso rimance”, que esta fusão do caminho com a chegada aparece com frequência, na poesia de Belo, através de uma sobreposição do objecto perdido (um interlocutor ou a figura central do poema) à própria poesia. Julgo ver esta ideia sugerida no poema em questão. Com efeito, no final do poema diz-se que aquilo que resta ao poeta (da “rapariga”) é o “nome” (aquilo que nunca morre); e este “nome” designa a poesia ou o “nome para isto” à volta do qual toda a poesia beliana se tende a condensar. Além disso, é preciso também levar em conta o verso seguinte: “mesmo que rimasse e rima”. Ora aquilo que pode rimar é a poesia (não nos é dada a palavra com que rima o “nome”); além disso, quando se diz “e rima”, está a fazer-se referência ao próprio poema, que deve ser aquele em que mais se faz uso da rima (além de que tem no título a palavra “rimance”, corruptela de “romance”, por influência de “rima”).

2.2. Risco

Outro tópico que se liga à questão do primado do movimento, é a consideração do risco ou do perigo enquanto razão de vida, tópico muito importante na obra beliana. Com efeito, há diversos momentos em que o poeta considera o risco ou o perigo como sendo a sua razão de vida: *e.g.*, no prefácio à segunda edição de *AGRE*, quando o poeta afirma que “correr perigo” é a sua “mais profunda razão de vida” (“Explicação que o autor houve por indispensável...”, in *AGRE*: 17). A propósito desta passagem Gustavo Rubim nota que quando a razão de vida passa a ser correr perigo, deixa de interessar a diferença entre falhar e cumprir; ou seja, “transtorna-se o sentido comum da relação entre vida e finalidade”⁷⁰. Por outras palavras, a ideia de perigo torna o canto a sua finalidade mesma. Deste modo, a questão do perigo vem reforçar o que disse, no contexto do tópico anterior, sobre o primado do movimento. Contudo, tal não significa, por si só, que a ideia de risco, enquanto razão de vida, permita considerar o movimento como sendo uma redenção precária no que toca à problemática da separação. A vertente consolatória do risco

⁷⁰ Cf. Rubim, Gustavo, “Perigo e teleologia”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo*, p. 250.

enquanto razão de vida pode existir apenas na medida em que existe uma dedicação total a uma missão que se basta a si própria, isto é, cuja razão de ser está para além da diferença entre falhar e cumprir qualquer coisa.

Todavia, a consideração de certos momentos na poesia de Belo e o facto de o risco constituir uma forma de preparação de algo (tópico que tratarei a seguir), levam-me a crer que estar em risco constitui também, em si mesmo, um modo precário de se ter qualquer coisa, i.e., de redimir precariamente a separação. Neste sentido, este tópico combina bem com a consideração da poesia enquanto modo precário de ter uma coisa que vai aparecendo sempre à distância. Antes, porém, de propor esta forma particular de perigo enquanto sentido ou razão de vida, torna-se necessário esclarecer melhor, o que é que o poeta quer dizer quando diz que o canto é um perigo de morte.

Para isso, tomemos o exemplo de “O urogalo”, de *TnT*. Transcrevo um longo excerto do poema, que é curto:

O urogalo vive solitário e livre
entoa um canto triste de que vive
e morre se não canta mas se canta
atrai o caçador que lhe dá morte
É ave sobre a morte e cai quando o seu canto
lhe aviva a vida que lhe causa a morte
(...)
Só sei que vive solitário e livre
e sei que a solidão e a liberdade
são condição de vida para quem
quer erguer a cabeça sobre a morte viva ou morte morta
O urogalo canta solitário e triste
resiste à morte apenas porque canta
o canto é perigoso pode ouvi-lo o caçador
mas porque canta leva a cabeça erguida
e apenas o perigo dá sentido à vida
(...)
(*TnT*: 469)

Neste poema, o “urogalo” é o poeta e o “caçador” pode representar a consciência. A condição de viver do canto, que é também a condição de ser “solitário e livre”, tem uma natureza paradoxal: se o canto é aquilo que impede o poeta de morrer (ou faz o poeta viver), é também aquilo que traz a sua morte. E isto leva a crer que está em causa duas formas distintas de morte: aquela que o poeta teria se não cantasse (*viz.*, uma vida vegetativa), por oposição à “vida de quem vive”, outorgada ao poeta pelo canto, e uma outra morte trazida pelo “caçador” e que vem interromper o canto do poeta – “Virá o caçador acabar o canto”. É esta última morte que me interessa, porque é a morte a que o perigo aparece associado. Ora esta morte está ligada ao tema da entropia ou da morte continuada do sujeito, que já tive a ocasião de falar no capítulo dedicado à questão da consciência. Há várias razões para dizer isto. Por um lado, a morte do sujeito na poesia beliana aparece muitas vezes de forma graduada e associada ao movimento itinerante da poesia, ou seja, ao mesmo tempo da perda/morte das coisas ou amigos⁷¹. Outros momentos há em que o poeta se queixa da sua dispersão/fragmentação por diversos lugares (entropia), que é, como já sabemos, outro modo de falar da morte continuada do sujeito⁷².

Além disso, é possível detectar pelo menos um momento, no poema em apreço, que vai neste sentido. Atentemos no passo em que se diz que a “ave” (o poeta) vive, pelo canto, sobre a morte; todavia, “cai quando o seu canto/ lhe aviva a vida que lhe causa a morte”. Veja-se que é a vida, avivada pelo canto, que lhe causa a morte (sendo que essa vivificação é atribuída a um momento específico – “quando o seu canto”). A vivificação não corresponde apenas, por isso, a uma forma geral de vida intensa resultante da dedicação total à actividade poética, mas também a momentos específicos na poesia, momentos de risco, em que se é mais do que antes; todavia, essa ascensão convoca o caçador (é ao que se deve o perigo) e, por isso, a queda. Assim, do ponto de vista do sujeito da poesia, o perigo relaciona-se com a fixação dos amigos, com a interrogação do sentido, com a procura de uma coisa perdida⁷³. De resto, a morte do poeta não é, neste

⁷¹ Exemplifico com um passo de “Legítima defesa”: “tu matas-me não só rua por rua/ nalguma qualquer esquina a qualquer hora/ como coisa por coisa dessas coisas que subsistem/ vivas mais que na vida vivas na imaginação/ onde só afinal as coisas são” (*TnT*: 404).

⁷² *E.g.*, “E vamo-nos perdendo de nós mesmos, vamos/ dispersos em bocados, vítimas do vento/ ficando aqui, ali, nalgum lugar que amamos” (“Efeitos secundários”, in *BB*: 197).

⁷³ O perigo da poesia está associado, no poema, à postura de desafio ou resistência em relação à morte (*e.g.*, “erguer a cabeça sobre a morte”; “resiste à morte”; “ameaçado ameaça no entanto”; “leva a cabeça erguida”). Ora o movimento itinerante é um modo de fazer frente à morte, em particular nos momentos em que se vive mais: os momentos de risco, antes da perda.

passo, algo definitivo: refere-se a uma morte graduada/continuada que acontece sempre que se regressa ao local do crime.

Como já disse, é possível detectar passagens na poesia de Belo em que o perigo é associado ao vaivém itinerante. Aproveito para assinalar um exemplo em que a ideia de perigo aparece ligada simultaneamente à perda de uma coisa e à morte do sujeito. Diz o poeta, a dado passo, em “A margem da alegria” (poema único do livro do mesmo nome), que “Inês é perigosa” porque é projectada na “última mulher amada” e convertida em “ninfá ou deusa que ao amar a morte causa”; ora, esta morte do amador (causada pela amada) tem a ver com o carácter fantasmagórico da amada: “é só uma picada e no entanto o nada/ está por trás de tudo que é a coisa amada” (cf. *MA*: 594-5). Ou seja, a morte do sujeito ocorre sempre que este se depara com a ausência dessa coisa procurada, que no fundo faz parte de si próprio, tal como já expliquei no capítulo sobre a consciência⁷⁴.

Temos assim que a morte, que está associada ao perigo do canto, se relaciona, designadamente, com a morte continuada do sujeito (o que, por sua vez, tem a ver com o repetido confronto do poeta com uma ausência, com a sua condição de solidão). Se considerarmos o risco microscopicamente (i.e., o que se vai renovando no decorrer do vaivém itinerante), podemos dizer que ele se situa antes da perda, i.e., antes de a consciência matar a alegria. Por outras palavras, o risco situa-se no momento da preparação, da expectativa (depois disso, de acordo com o esquema de encontros e despedidas, sucede-se a perda imediata).

No próximo subcapítulo, veremos que a “preparação” permite conquistar precariamente aquilo que se perde no momento em que o acto é posto em prática, ou seja, a preparação, nesta poesia, permite também, de certa maneira, ter à distância aquilo que se deseja⁷⁵. Neste sentido, a vivificação do sujeito outorgada pelo risco/perigo (que se refere também aos momentos anteriores à perda) pode consistir numa forma de obter precariamente aquilo que se vai perder. Dizer que o risco é uma razão de vida é uma forma de dizer que o perigo redime, precariamente, a problemática da separação. De resto, há algumas passagens que sugerem que o risco corresponde a uma forma precária de se

⁷⁴ Esta passagem permite constatar, mais uma vez, a ligação entre meio e *telos*; se tínhamos visto que a “rapariga”, que remete para o objecto perdido, é o próprio canto, este é também um *telos* perigoso.

⁷⁵ Isto faz lembrar um passo do extraordinário poema “Muriel”, em se diz que a “expectativa” é uma forma de presença na ausência: “Eu chegava primeiro e tinha de esperar-te/ e antes de chegares já lá estavas/ naquele preciso sítio combinado/ onde sempre chegavas sempre tarde/ ainda que antes mesmo de chegares lá estivesses/ se ausente mais presente pela expectativa/ por isso mais te via do que ao ter-te à minha frente” (*TT*: 750).

ter antes do tempo (à distância) aquilo que se perde. Aqui fica um exemplo, colhido de “A sombra o sol”:

ó mar azul meu actual paul
ó catedral de angústia ó pequena réstea
dessa feliz felicidade que sei que não há-de
haver sem eu correr o risco de a perder
(*TT*: 796)

2.3. Preparação

Comecemos por regressar àqueles ensaios de *Na Senda da Poesia*, que já trouxe à colação, logo no início, para sustentar a condição itinerante da poesia beliana, *viz.*, “Encontro com Sebastião da Gama” e “Apontamentos sobre o nomadismo de Ruy Cinatti”. Muito embora os textos em causa datem de uma fase muito inicial da vida literária do autor⁷⁶, ainda anos antes da publicação do seu primeiro livro de poesia (*AGRE*), servem, *mutatis mutandis*, para orientar a nosso entendimento da questão do primado do movimento na poesia de Ruy Belo. Com efeito, um dos pontos de convergência entre ambos é a questão do primado do movimento ou do caminho, em detrimento da chegada. Comecemos por reparar, em cada ensaio, nas passagens fundamentais a este respeito:

Ser é ir. O que importa é o esforço, a intenção, o movimento. O resto já não nos pertence (“Encontro...”, *in SP*: 155)

A passagem, que se vê à transparência na poesia de Cinatti, não é a passagem de um lugar para o outro nesta terra mas, bem lá no fundo, a Páscoa, isto é, a passagem do Senhor. A atitude dos inquietos (...) simboliza aquelas viagens de

⁷⁶ O primeiro é de 1957 e o segundo é de 1959.

certeza em que o que interessa é o objecto procurado, é a intenção (“Apontamentos...”, in *SP*: 172)

Se estes passos apontam para uma aventura poética em que o que interessa não é a chegada ao objecto procurado, mas sim o percurso, a segunda passagem, em particular, chama a atenção para algo mais: se é certo que a poesia não consegue conter aquele “«alvo inatingível» da sua «saudade na terra»” (*SP*: 173), a verdade é que também não se trata de uma mera “inquietação pela inquietação” (*SP*: 173); o movimento só interessa na medida em que se orienta para um *telos* (“o que interessa é o objecto procurado, é a intenção”). Assim, de acordo com o ensaio em questão, ver à transparência a passagem do Senhor, nos diversos lugares, é o mais importante, pois só na morte é que se pode esperar encontrar aquilo que se busca. Segundo a leitura que Belo faz da poesia de Cinatti, esta pode ser vista como sendo uma forma de esperar (ou até, preparar) a morte (“Alguém está à espera, no fim do tempo”)⁷⁷. No caso do ensaio sobre Sebastião da Gama, acontece algo parecido: o que importa é a “intenção”, ou seja, o caminho em função de um fim inatingível – o poeta espera por aquilo que já não lhe pertence – “O resto já não nos pertence”.

Ora, *mutatis mutandis*, a poesia de Belo deve ser considerada uma forma de espera, mesmo quando já não se espera nada. Esta poesia, como o já ficou claro no primeiro capítulo, está, em certo sentido, muito distante da destes autores; qualquer esperança deste tipo que estivesse ainda presente em *AGRE*, foi-se irremediavelmente perdendo. Todavia, apesar de todas as diferenças, o esquema geral apontado por Belo nos ensaios sobre estes dois poetas caracteriza bem a sua poesia, não apenas no que respeita à existência de um percurso itinerante, mas porque a sua poesia deve ser lida, como irei defender, como sendo uma forma de espera ou preparação.

Com efeito, a poesia de Belo é uma forma de espera mesmo quando já se sabe que não há solução possível. É neste contexto (o de uma poesia que se confronta explicitamente com a impossibilidade de redimir uma separação) que Cristina Santos se

⁷⁷ Esta atitude da poesia de Cinatti deve ser o que Belo designa misteriosamente, de passagem, como “concepção cristã do homem” (*SP*: 176); também no outro ensaio, Belo refere-se à condição itinerante da poesia de Sebastião da Gama como sendo uma manifestação da sua alma cristã: “É a sua alma cristã, radicada no tempo, que se manifesta” (*SP*: 155). Neste sentido, é possível dizer que a poesia de Belo, mesmo a que pertence à fase final, não deixa nunca de permitir entrever uma índole cristã.

refere à poesia como sendo uma forma de espera que passa a constituir uma finalidade em si mesma:

Ao contrário de Penélope, as mulheres dos pescadores, na versão de Raul Brandão e de Ruy Belo, definem-se por uma *espera* que, tantas vezes ludibriada, passa a constituir uma finalidade em si mesma e que tem como correlato a tessitura da renda. Parece-me funcionar aqui a analogia com o poeta que espera (por exemplo, uma carta, no poema “Estudo”) enquanto escreve, ou faz da escrita uma forma de espera.⁷⁸

As “mulheres dos pescadores” aparecem no poema “A sombra o sol” de *TT*. Neste poema, ao mesmo tempo, a imagem do poeta aparece também relacionada com a do “pescador que enfrenta e se arrisca na inconstância do mar”⁷⁹. Este “mar” representa o espaço da poesia (e a própria poesia), um espaço proteico e revisionista em que os fantasmas se vão encontrando e perdendo, tal como vimos em “Peregrino e hóspede sobre a terra” (fantasmas estes que compreendem as variadas fontes literárias a que o poeta vai beber e que representam neste poema, como nota a autora, Raul Brandão e António Nobre)⁸⁰. Este movimento de espera que é a escrita obedece a um apelo inesgotável do “mar” (e, por isso, da poesia e dos “mistérios de um supremo ser” (“A sombra o sol”, in *TT*: 797); trata-se de algo incontrollável⁸¹, que se liga ao tópico da perpetuação da poesia ou daquele fantasma que vai sendo revisto⁸². Por outro lado, ao mesmo tempo, o movimento da

⁷⁸ Santos, Cristina Firmino, “Algumas proposições sobre um «poeta líquido»” in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo*, p. 42.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 36: “Assim, compreende-se que a imagem do poeta possa ter como correlativo a do pescador que enfrenta e se arrisca na «inconstância» do mar”.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 38: “É, então, a própria indefinição do «mar» a ilustrar sobremaneira a impossibilidade congénita de a linguagem se circunscrever a uma estrita dimensão referencial dado o seu pluralismo constitutivo incontido (...). Esta instabilidade de sentidos é ainda cumulada pela contiguidade estabelecida e determinados precursores poéticos”.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 43: “Decorre dos termos desta passagem que o apelo do mar é feito equivaler ao apelo da escrita e que ambos não provêm de um controlo intencional que se possa exercer”.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 36: “Procurarei, pois, interpretar a metáfora marítima na dramatização de um conhecimento doloroso e auto-reflexivo do poeta que, na medida em que falha, mais persegue a vastidão e a incompreensibilidade da *physis* (o mar)”.

poesia permite, nas palavras da autora, iludir uma esperança⁸³, i.e., preservar sempre uma promessa distante e renovar o “ímpeto criador”. Ora, se é verdade que a manutenção do fantasma é, na maior parte das vezes, um mal, é possível encontrar também ocasiões em que a preservação pela poesia do objecto desejado é considerado de uma perspectiva eufórica.

Assim, falar da questão da escrita enquanto espera de um certo *telos* vem fortalecer o que disse sobre a preservação de uma promessa de sentido (uma vez que esperar é um modo de ter presente o objecto perdido ausente) e sobre perigo (uma vez que ele acompanha uma espera).

Dizer que a poesia é uma forma de espera é o mesmo que dizer que a poesia é uma forma de preparação de um gesto que nunca se leva à prática. Há momentos que exaltam a felicidade enquanto “preparação” ou, para usar a expressão de Fernando Pinto do Amaral, enquanto “suspensão de um gesto nunca levado à prática”⁸⁴. Para explorar esta noção e a sua vertente redentora, sirvo-me do poema a este respeito mais ilustrativo, a saber, “Estátua de rapariga que se prepara para dançar”, do qual cito algumas passagens:

(...)

Prepara a dança rapariga grega

tu nunca dançarás mas dançarás melhor

que se houvesses dançado alguma vez

No gesto com que apertas o sapato

(...)

tu danças toda a dança que se tem dançado

em teatros jardins boîtes em adros de aldeias

ao longo destes séculos separando na aparência

dois seres que na verdade aqui hoje convivem

(...)

Prepara-te mulher para dançar

e por nunca dançar hás-de dançar em toda a parte

todas as danças que se têm sucedido

⁸³*Ibidem*, *idem*, p. 42: “Se as mulheres dos pescadores são intérpretes equivocadas que se ludibriam a si mesmas já que iludem a esperança com a ocupação da renda, também os pescadores sofrem do mesmo mal dado que julgam enfrentar o mar quando acabam invariavelmente por morrer nele”.

⁸⁴ Cf. Amaral, Fernando Pinto do, *op. cit.*, p. 161.

(...)

através deste tempo que separa e une
e tanto mais nos une quanto mais separa

(...)

Só por ti não passaram vinte e tantos séculos
só tu não suportaste o dia-a-dia

(...)

Prepara-te mulher permanece e petrifica
assim serás feliz por nem ter começado
uma coisa que como uma das nossas muitas coisas
já mesmo ao começar havia terminado

(*TnT*: 410-1)

O poema apresenta duas razões interligadas para que a alegria esteja situada na preparação de um gesto e não na sua consumação, *viz.*, a universalidade e a permanência. A suspensão de alguma coisa na sua fase preparatória confere-lhe universalidade: “tu danças toda a dança que se tem dançado/ em teatros jardins boîtes em adros de aldeias”. A preparação condensa os gestos que se podem levar à prática, contém em potência todas as concretizações possíveis: “e por nunca dançar hás-de dançar em toda a parte/ todas as danças que se têm sucedido”. E, se a preparação contém em si as possíveis concretizações, não chegar a dançar equivale a uma melhor forma de dançar, como se pode ler na seguinte passagem: “Prepara a dança rapariga grega/ tu nunca dançarás mas dançarás melhor/ que se houvesses dançado alguma vez”.

Associada a isto temos a regra da desilusão, segundo a qual a consumação de uma coisa leva à sua inevitável destruição; a melhor forma de a preservar é mantê-la sob a forma de desejo, intenção ou preparação. Vejam-se os últimos quatro versos que apõem preparação a permanência. Com efeito, a felicidade de não ter começado está no facto de que começar uma coisa implica a sua inevitável destruição. Ora, uma vez que não dançar é uma forma de dançar, a preparação é a melhor forma de preservar uma coisa cuja consumação leva à sua destruição.

O movimento itinerante da poesia beliana designa simultaneamente (para não sair do universo do poema) a dança (i.e. a consumação) e a sua preparação. A poesia enquanto dança pode ser vista como sendo uma “preparação” e esta pode, por sua vez, constituir um novo tipo de dança. Vejamos o que isto significa. Há um sentido em que a

poesia de Belo não é preparação de coisa nenhuma, pois passa por um vaivém itinerante em que se conhecem e perdem coisas, e em que coisas começam e ao começar terminam. Todavia, apesar das variadas mortes que têm lugar na poesia de Belo, ou seja, das diversas frustrações da descoberta (“tu não só me mataste como destruíste/ as ruas os lugares onde cruzámos/ os nossos olhos feitos para ver” (“Em legítima defesa”, in *TnT*: 403), há aquele objecto fantasmático (e.g., o interlocutor a que o poeta se dirige em “Em legítima defesa”) que, paradoxalmente, apesar de ter morrido mais que todos os mortos do poeta, e de morrer continuamente, continua sempre de pé: uma enteléquia inatingível⁸⁵ que se vai rodeando dos fantasmas perseguidos na poesia. A poesia beliana, apesar de poder ser vista como uma dança itinerante em que se vão perdendo fantasmas serialmente perseguidos, é também, em certo sentido, um gesto nunca levado a cabo, uma vez que a perseguição dos fantasmas se figura como tentativa de chegar ao maior de todos eles; por outras palavras, usando uma passagem de “Um quarto as coisas a cabeça” a poesia é “(...) passar a vida à procura da chave/ e não existir nunca porta ou chave/ e chave ser palavra ambígua ter sentido/ e haver muitas palavras e muitíssimos sentidos” (*TnT*: 465).

Em sentido inverso, a poesia enquanto preparação de uma dança é também uma forma de dança. Com efeito, neste poema, a preparação e o gesto ou a potência e o acto estão justapostos, uma vez que é por não se dançar que se dança em toda a parte, ou seja, não dançar é dançar (“tu não dançarás mas dançarás melhor/ que se houvesses dançado alguma vez”). A preparação contém já em si o próprio acto, que acontece já enquanto desejo, intenção ou ideia; como é dito várias vezes no poema, esta forma de não dançar é a melhor forma de se dançar. Como vimos, isto tem a ver com a universalidade e a permanência que o estado preparatório concede, neste caso, à dança. A preparação contém em si todas as danças de todos os tempos, condensa todos os desfechos possíveis: “(...) hás-de dançar em toda a parte/ todas as danças que se têm sucedido”. Uma vez que o começo leva à destruição, a preparação fixa um momento-charneira em que nada se destrói; neste sentido, paradoxalmente, é por não se dançar que se dança eternamente.

Esta conciliação particular entre potência e acto, ou preparação e acção, liga-se a outros paradoxos importantes na poesia de Belo, como o oxímoro da proximidade e distância e o da vida e da morte. Como veremos, a *coincidentia oppositorum* tem um papel crucial na poesia de Belo; é esta relação da coincidência ou mesmo inversão dos

⁸⁵ Não posso deixar de ler este “tu” como poesia. Com efeito, quando a finalidade deixa de ser uma enteléquia e passa a ser o percurso, é porque se desloca para a escrita.

opostos que contém a chave da vertente redentora da poesia beliana, e que permite considerar a poesia como solução homeopática para o problema da separação. Atente-se, a propósito, num passo deste mesmo poema, em que se faz uso do oxímoro para inverter os termos de separação e unidade, dizendo-se que, quanto mais temporalmente separado se está de uma coisa, mais unido a ela ficamos: “(...) / através deste tempo que separa e une / e tanto mais nos une quanto mais separa”. O que está em causa nesta inversão é, mais uma vez, a ideia de que a separação contém em si uma forma de ligação particular, tal como a preparação contém o que se lhe poderá seguir⁸⁶.

Podemos concluir que os três tópicos interligados que tratei neste capítulo (*viz.*, a preservação de uma promessa de sentido, o perigo e a preparação/espera) concorrem para outorgar uma vertente redentora (ou, pelo menos, consolatória) ao movimento itinerante da poesia beliana. Esta vertente comporta uma deslocação da finalidade para o percurso, e a visão de uma presença numa ausência. Isto configura um modo de redenção precária que tem uma natureza homeopática, já que a cura está paradoxalmente na própria doença, ou seja, a separação passa a ser vista como uma forma de ligação/ união, ainda que deflacionada.

⁸⁶ Veremos no próximo capítulo como esta poesia pode ser vista enquanto preparação de uma morte redentora: uma ficção de fim segundo a qual dois amantes se transformam num “ser único e definitivo e imortal” (*MA*: 591) (e que está ligada, em *MA*, ao acto de bailar). Veremos que esta ficção de morte é regida por uma *coincidentia oppositorum* entre distância e proximidade (ou separação e união) e vida e morte. Neste sentido, a forma possível de união está na própria separação e a morte é a melhor forma de vida.

III. Ficção da Morte

3.1. A escrita como preparação da morte

Gostaria agora de retomar um tópico do capítulo anterior (i.e. preparação) para transitar para o tema deste capítulo, que trata do motivo da ficção da morte e da possível solução que representa para o problema da separação. O fim que, pela escrita, se prepara ou espera, aparece por vezes, nesta poesia, como sendo a própria morte, apresentada muitas vezes como a solução que resta para a problemática da separação. Ora vejamos como certos poemas, que apontam para a ideia de que a poesia (ou a escrita) é uma forma de preparação (e.g., “A sombra o sol”, “Estudo”, “Mudando de assunto”), não deixam de comportar também um certo desejo de morte e sugerir que a morte é a própria finalidade.

A certa altura, Cristina Santos, num ensaio que já citei, afirma o seguinte:

A «paixão» (na dupla vertente do sentimento e da dor) afigura-se proporcional do desejo de morte. Pese embora o termo «imolar», amiúde se sublinha que o mar é «se não a solução o esquecimento de quem morre»⁸⁷

Antes desta passagem, a autora tinha chamado a atenção, a propósito do poema “A sombra o sol”, de *TT*, para a inevitabilidade do apelo do mar (que equivale ao da escrita) para os “pescadores” que, mesmo sabendo que acabarão por morrer nele continuam a dedicar-se à sua vocação. A “paixão”⁸⁸ refere-se a essa vocação, ou seja, à escrita e, por isso, ao percurso itinerante, que se caracteriza pelo perigo de morte: “(...) quem com muita paixão vive a vida e a vive sem medida/ e a consente em imolar ao mar/ que há muito ouve insistente chamar” (*vide* nota 88). Assim, o termo “imolar” refere-se claramente à vertente entrópica da viagem. Consentir em “imolar ao mar” a vida não tem apenas a ver com uma inevitabilidade decorrente do apelo do mar, mas é também algo

⁸⁷ Santos, Cristina Firmino, “Algumas proposições sobre um «poeta líquido»”, in *op. cit.*, p. 43.

⁸⁸ Cito a passagem de “A sombra o sol” que é comentada por Cristina Santos: “o mar como um deus exige a vida de homens/ que lhe ouviram a voz e a voz foi neles vocação e eles/ cedo se iniciaram nos mistérios de um supremo ser/ que na água que é rapidamente lava/ as manchas que por si própria a vida tem/ e muito mais naturalmente as tem quem/ com muita paixão vive a vida e a vive sem medida/ e a consente em imolar ao mar/ que há muito ouve insistente chamar” (Ruy Belo *apud* Cristina Santos: *idem, ibidem*, p. 43).

que se deseja. O que se segue no poema vai neste sentido. O terror do poeta não é da morte nem da terra, mas da vida⁸⁹; logo a seguir, a morte aparece como a saída possível: “e no mar que obstinadamente busca finalmente encontra/ se não a solução o esquecimento de quem morre”⁹⁰. Ora esta morte, que serve de subterfúgio para uma incompreensibilidade da vida, refere-se à ficção da morte que irei analisar nesta terceira parte do trabalho. Veremos que, de acordo com esta ficção, a saída para a instabilidade da vida está na instabilidade do mar; o “eu” funde-se com o mar, i.e., o poeta funde-se com a sua poesia, conquistando estabilidade na instabilidade⁹¹.

Sendo a morte aquilo que se deseja, a preparação ou espera (que é a escrita) tem também a morte como fim. A entropia é um modo de morrer aos poucos, uma diluição progressiva do sujeito no mar, uma forma de preparar uma morte definitiva. Uma passagem que ilustra muito bem a relação entre a escrita enquanto processo entrópico do sujeito (enquanto preparação/antecipação da morte) e a ficção de morte (regresso à terra), pode ser encontrada no “Breve programa para uma iniciação ao canto”:

Mas, ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é da terra.
Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra (*TnT*: 367)

Também o poema intitulado “Estudo” de *HP*, faz da escrita uma forma de espera (neste caso particular, a espera de uma “carta”):

A estratégia do assalto dos carteiros a esta terra esta manhã
Talvez só repare nela esta manhã por esperar uma carta
ou a inquietação se sirva desta carta para esperar simplesmente
(*HP*: 306)

⁸⁹ “não é terror da terra nem terror a própria morte encerra/ esse terror é só terror da vida/ acessível aos dias e doméstica nos gestos” (“A sombra o sol”, in *TT*: 797).

⁹⁰ Cf. Santos, Cristina Firmino, *op. cit.*, p. 43.

⁹¹ Cristina Santos também sustenta esta fusão do poeta com o mar: “A fusão com o mar representa a diluição e incorporação de sujeito e objecto que o processo de escrita vai concretizando”, Santos, Cristina, *op. cit.*, p. 43.

Note-se que o poema em causa tem um carácter meta-poético, como se pode ver na sua secção final, a que voltarei para relacionar a espera da carta com a morte. A espera da carta refere-se à escrita, e a “inquietação” tem a ver com a condição itinerante desta poesia. Por sua vez, a “carta” representa um poema e, arrisco, um “amigo”⁹². É de acordo com isto que se deve ler a passagem supracitada, que dá mais importância à espera do que à carta, ou seja, sugere que o poeta não espera “uma carta” específica: ela é apenas um pretexto para uma espera interminável.

O que me interessa agora é analisar a segunda parte do poema, em que está patente um desejo de morte semelhante ao que vimos antes. A dado passo, o poeta afasta-se do desejo de vida eterna (expressa na passagem de “O Sentimento de um Ocidental”, de Cesário Verde) para transmitir o desejo de uma morte particular (que se aproxima da morte que está em causa na ficção da morte que vou analisar depois):

«Se eu não morresse nunca e eternamente
buscasse e conseguisse a perfeição das coisas?»
Ah! Eu queria mudar mas mudar principalmente de mim
deixar o ser incómodo onde tudo me acontece
e ser não outra coisa ser a própria mudança
ficar nesse mudar com a possível estabilidade
e isso no passado e não nestas manhãs que me consomem
(HP: 306)

O desejo de morte tem a ver com um desejo de anulação do “eu”, que é afectado pelo peso da consciência e do passado longínquo a que não se consegue regressar. Essa anulação relaciona-se, à semelhança do caso de “A sombra o sol”, com a fusão com a poesia (ou com o “mar”); no contexto desta fusão, o fim é deslocado para o meio, ou seja, o movimento poético passa a ser a própria finalidade. De acordo com esta ficção (neste

⁹² Julgo que o que se segue no poema vai neste sentido. Logo a seguir, o poeta deplora a morte ou a perda da vida e dos seus momentos: “Onde subsistirá esta vida que assim se perde?/ (E esta carta que não chega) Que salvação haverá/ para estes momentos num café de província/ (...)” (HP: 306). A localização do parêntesis na passagem sugere que a carta que não chega pode ser a salvação que não há ou o amigo que não aparece.

poema, apenas como formulação de desejo) o sujeito passa a ser a “própria mudança”, e as perdas deixam de ser incómodas⁹³.

O tópico a que chamo “anulação de si próprio” será crucial para compreender melhor o funcionamento desta ficção de morte. Contudo, por enquanto, interessa apenas relacionar a espera com a morte, que aparece imediatamente a seguir identificada com a própria carta que se espera:

E a carta que não vem e a morte que não vem
Quantas vezes terei falado da morte pensando na carta
ou noutra qualquer forma de ameaça?
(*HP*: 306)

É verdade que, por um lado, o excerto sugere que a morte é a figura da carta e de “qualquer forma de ameaça”; ou seja, a morte em causa nesta passagem é a que a carta ou “qualquer forma de ameaça” acarreta, ou seja, a carta enquanto coisa que se perde ou que envolve uma perda (e, por isso, não permite salvar a vida que se perde). Por outro lado, o desejo da morte ligada à carta (“E a carta que não vem e a morte que não vem”) só pode ser explicado de acordo com aquele desejo maior de uma morte definitiva que seria uma cumulação de todas as outras mortes. Uma vez que a “carta” é apenas um pretexto para uma inquietação que espera simplesmente, é possível ler em “esperar uma carta” uma forma de espera interminável por um fim último que nunca se alcança (o maior fantasma de “em legítima defesa”): fazer equivaler a carta à morte é dizer, no fundo, que esperar a carta ou outra ameaça qualquer, é esperar uma morte final. A escrita é uma forma de esperar ou preparar a morte.

É neste sentido que interpreto os conhecidos dois versos de “Mudando de assunto”, *viz.*, “Tenho uma vasta obra publicada/ e a morte em preparação” (*HP*: 320). Importa explorar o que antecede estes versos e perceber em que medida corrobora o poema esta tese. De modo geral, o poema deplora os poucos poderes que se dispõe para “salvar” coisas muito diferentes e a impossibilidade de encontrar o que de si ficou nas coisas que se foram perdendo: “Alguma parte minha banha agora/ o mar mediterrâneo do verão?” (*HP*: 319). Insinua-se, pois, o tema da entropia, a morte continuada do sujeito,

⁹³Este tópico, que não cabe aqui adiantar, é desenvolvido por mim em 3.5.

relacionado com o tema do auto-conhecimento: ao invés de uma acumulação, temos um “eu” que ao longo do itinerário se vai perdendo de si mesmo⁹⁴ (*vide, e.g.*, “Efeitos secundários” in *BB*: 197). Também neste caso, a entropia ou dispersão⁹⁵ encontra-se relacionada com a preparação da morte.

Este poema também contém a expressão do desejo de morte, de novo associada ao movimento e ao esquecimento (o que é semelhante à anulação do eu nos outros poemas):

Eu não dispenso a morte eu quero morrer muito
levar de uma só vez aquilo que me leva
e ficar a esquecer no mais puro espanto
(*HP*: 319)

“Morrer muito” é uma forma de “levar de uma só vez” a morte progressiva associada à itinerância desta poesia. A expressão “preparação da morte”, neste poema, vai ao encontro do que disse sobre a espera da morte em relação aos outros dois poemas que analisei brevemente: morte graduada e cumulativa que o sujeito vai sofrendo ao longo do percurso é a preparação da morte.

3.2. A ficção da morte

Gostaria de me debruçar agora directamente sobre o motivo da ficção da morte, que tem, a meu ver, uma importância crucial na poesia de Ruy Belo. O motivo tem a ver, em geral, com os variados momentos em que o sujeito inventa ou projecta o seu próprio fim/morte. Numa poesia em que a alegria nunca é recuperada e está constantemente em estado de diferimento, a invenção da morte está, muitas vezes, relacionada com os

⁹⁴ E.g. “Alguém alguma vez pela vidraça de um café/ me terá visto e terá querido ser quem sou?/ (...) Não me perguntem quem sou/ neste momento em que recorde e escrevo” (*HP*: 319).

⁹⁵ Em conjugação com o tópico da dispersão do sujeito por diversos lugares, que está patente neste poema, é de assinalar também o facto de este poema de Belo ser, até pelo título, “particularmente elucidativo de uma das técnicas mais características e inovadoras da poesia de Ruy Belo, a justaposição de segmentos descontínuos de um discurso a que subjaz uma lógica poética que poderia dizer-se quase em estado puro” (Cruz, Gastão, “Ruy Belo e a Preparação da Morte”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, Relógio D’Água Editores, 2ª ed., Lisboa, 1999, p. 114).

momentos eufóricos ou em que parece cintilar uma possibilidade de redenção. De facto, a ficção da morte ocorre sobretudo no final de poemas, livros ou secções de poemas para inventar uma solução final para a poesia ou para imaginar uma saída para um sujeito atormentado pelo peso do passado e da sua consciência.

Vezes há em que a morte parece constituir apenas uma forma do sujeito imaginar um alívio para a sua condição. São momentos em que a imaginação (ou desejo) de ocupar a posição de morto, de ficar coberto pela terra e esconder o próprio rosto, corresponde a remates desesperados que exprimem o desejo da anulação de si mesmo para acabar com a “doença de pensar” e esquecer o passado. Talvez a passagem mais exemplificativa disto seja a que ocorre no final de “Um quarto as coisas a cabeça”, em que, logo depois de se deplorar a incapacidade de encontrar a “chave” e de a chave ser “palavra ambígua ter sentido/ e haver muitas palavras e muitíssimos sentidos”, se deseja:

(...) dormir não ter esta doença de pensar
estender-me sob o céu o mais possível ao comprido
e que terra bastante cubra o meu comprido corpo
e eu seja terra apenas e a terra nada seja
Que eu durma ó meu nada e tu meu nada existas só
para na noite ouvir quem como eu é isso apenas que deseja
(*TnT*: 468)

Por vezes, contudo, a ficção é mais do que um simples remate e adquire os contornos de ficção redentora ou de uma solução ficcional para a instabilidade do sujeito e da linguagem. A invenção de morte é a forma de inventar um fim para o percurso itinerante, tal como defende Cristina Firmino Santos⁹⁶. O exemplo mais evidente desta vertente redentora da morte é “Figura jacente”, o último poema de *PH*, analisado pela autora na sua dissertação. Neste poema, diz-nos o sujeito que o seu “rosto nasce [da] condição horizontal” (*PH*: 167), ou seja, na morte é que se consegue finalmente, e para sempre, fixar o “rosto”, o mesmo “rosto” que se considera impossível de fixar, por

⁹⁶ Santos, Maria Cristina Firmino, *A Invenção do Fim na Poesia de Ruy Belo*, Tese de Mestrado, F.L.U.L., 1994.

exemplo, em “Tempora Nubila”⁹⁷; é também no interior desta ficção da morte que o sujeito se consegue aproximar de Deus (“Deus está perto de mim como uma árvore” [PH: 167]), o que lhe assegura a sua determinação progressiva “- Tu és cada vez mais aquilo que tu és” (PH: 167). Pode-se considerar que esta invenção do fim constitui a brecha face à incapacidade de o sujeito (e de o poeta) se situar⁹⁸ (tanto no domínio existencial como no domínio da linguagem e da *inventio*⁹⁹), um modo de, ficcionalmente, tornar a instabilidade do percurso itinerante numa coisa estável e para sempre fixa¹⁰⁰. Todavia, o facto de se tratar apenas de uma ficção faz com que a poesia não possa ser redimida. Todavia, tal como tentarei mostrar, a ficção de morte constitui uma redenção real (ainda que precária) para a poesia beliana. Irei propor no final deste trabalho que a vertente real desta redenção (via ficção da morte) assenta numa forma de considerar a vertente alegórica da poesia (através da *coincidentia oppositorum*) como sendo a melhor forma, ainda que precária, da reconciliação da palavra com o mundo. Para tal, será preciso levar em linha de conta o carácter imperfeito desta ficção redentora e a sua continuidade com os modos de redenção analisados no capítulo anterior.

⁹⁷ “Às flores imóveis vou no vento irrequieto/ e regresso a um rosto onde nunca estou/ mas passou entretanto tanto tempo/ que quando à minha mesa volto já não sou quem dela se ausentou” (“Tempora Nubila”, in PH: 158). Vale ainda acrescentar que Cristina Santos, na sua dissertação, considera que “Tempora Nubila” e “Figura Jacente” funcionam como pólos opostos em PH, visto que o primeiro figura o “poeta vivo” e o segundo figura o “poeta morto” (cf. *idem, ibidem*, p. 111).

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p.25 “Dada a dificuldade que o poeta tem de se situar e a saturação de um imutável presente (...) tem a necessidade absoluta de inventar uma brecha”. A certa altura, a autora propõe uma interpretação da ficção de morte que se insere, porém, no domínio da “inventio” (isto é, da busca da identidade poética), o que vai para além dos limites do meu tópico de trabalho (*vide* nota seguinte). Segundo Cristina Santos, a adopção da posição de morto pressupõe um ficcional apagamento do passado e permite que o poeta se resguarde dos poetas mortos que o perturbam (cf. *idem, ibidem*, p. 116). Nesta posição *post-mortem* (que é feita equivaler pelo poeta a uma segunda infância), o poeta constitui-se, segundo a autora, “tanto mais a posteriori quanto mais usado pelos poetas futuros, ou seja, o poeta ancestral é criado pelas suas “gerações”” (*idem, ibidem*, p. 120). Ao mesmo tempo, o morto de “Figura jacente” é a “figura do autor que a posteriori legitima o seu livro e propõe para ele uma leitura fechada” (*idem, ibidem*, p. 121).

⁹⁹ Acrescentei à dupla consideração do domínio existencial do sujeito e ao domínio da linguagem, o domínio da *inventio*, expressão utilizada por Cristina Santos para se referir à procura, que está igualmente em causa nesta poesia, de uma “casa poética disponível”, face aos poetas do passado: “A procura de lugar insere-se na *inventio* porque a questão emergente é, também, a de encontrar casa poética disponível” (*idem, ibidem*, p. 25). Este tópico não é negligenciável, mas sai dos limites deste trabalho. De resto, a duplicidade existencial e linguística da problemática da separação é assumida pela autora: “(...) duas acepções de fim: enquanto limite da linguagem a que o poeta tem de submeter, e enquanto finalidade transcendente que se ficciona sem, por isso, conseguir redimir esta finitude” (*idem, ibidem*, p. 26).

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 25: “Esta instabilidade do sujeito (...) prende-se à retoricidade da linguagem e da nomeação (...); a única forma de escapar à derrapagem seria tornar a letra morta (ou de morto) ficcionando um sentido “fixo, imóvel, dito para sempre”.

Tal como Cristina Santos também nota, a propósito de “Figura jacente”, o lado imperfeito/problemático (ou, se quisermos, alegórico¹⁰¹) desta redenção além da morte, faz com que, mesmo no interior desta ficção (neste poema), a reconciliação com as coisas não aconteça de forma plena. Este meio-termo redentor é, como já sugeri, crucial para o meu argumento. Veja-se como neste poema, apesar de se inventar um fim reconciliador (eternidade), continua, curiosamente, a haver devir¹⁰². O estado final não é tão final assim; continua a haver progresso ou movimento (“tu és cada vez mais aquilo que tu és”) e a morte é apresentada coisa graduada, não fixa/definitiva (“morte mais rasa”; “Ninguém morrera ainda tanto como eu”). Esta ficção inventa um fim sem alcançar a finalidade; como diz Santos, o poeta está já “no além da morte e no aquém da finalidade plena”¹⁰³.

Analisarei este tópico da ficção da morte a partir de três poemas fundamentais na poesia beliana, o poema-livro intitulado *MA* e o díptico de Garcilaso de la Vega, de *TT*¹⁰⁴. Estes poemas constituem o caso mais notável de invenção da ficção da morte redentora na poesia beliana; além do interesse dos detalhes e contornos que esta ficção neles adquire, essa ficção cifra uma união final eterna entre dois amantes (que podem ser o sujeito e aquilo que se perdeu e não se consegue recuperar). Compreender a relação entre os dois amantes deverá iluminar este tópico tão importante na poesia beliana e ajudar a compreender melhor de que modo, e em que medida esta ficção permite outorga à poesia uma virtude redentora.

3.3. O “eterno feminino”

MA tematiza o amor mítico de Pedro e Inês. A utilização pelo poeta, do mito de Inês de Castro tem uma importância crucial por ser sobre a égide deste mito que se

¹⁰¹ *idem, ibidem*, p. 117: “No entanto, esta suposta coincidência simbólica (e atemporal) é alterada pela inscrição do tempo no interior do processo de morte (...)”; *idem, ibidem*, p. 118: “(...) tal aproxima esta “Figura” da alegoria mais do que do símbolo, embora se jogue continuamente com estes dois conceitos”.

¹⁰² *Cf. idem, ibidem*, pp. 117-8.

¹⁰³ *Vide idem, ibidem*, p. 28. Considere-se também o que diz a autora na página 121, em que se debruça sobre o carácter virtual da morte enquanto “habitação”: “Mas se a morte é a casa tão intensamente procurada, sabendo nós que o fim é forjado (quer o da obra, quer o do autor), prefigura-se ainda e sempre o desalojamento. Por outro lado, o processo temporal que hiperboliza o símbolo (na figura do morto) acaba por se reconhecer incompleto (...); ambos os poemas [de *PH*], primeiro e último, sublinham, afinal, o intervalo tenso que a linguagem até ao fim se esforça por colmatar, sendo essa incompletude sem fim que alimenta a própria escrita”.

¹⁰⁴ *Vide primeira nota de rodapé.*

inventa, neste poema, a ficção da morte: a eternidade além da morte dos dois amantes segue o esquema do mito de Inês de Castro, como irei mostrar de seguida. O mito “concede a senha”¹⁰⁵, como diz Isabel Morujão, para a ficção da eternidade de outros amantes belianos, os amantes que protagonizam um díptico de poemas de *TT*, a saber, Garcilaso de la Vega e Isabel Freire. Nesses poemas está patente um deslocamento de identidades¹⁰⁶, em que Inês se desloca para Isabel e Pedro para Garcilaso¹⁰⁷. A par do deslocamento das identidades dos amantes, está o esquema mitológico que os acompanha. A eternidade de Isabel e Garcilaso, nos dois poemas de *TT*, não deriva apenas da equivalência com Pedro e Inês, mas do mito associado. De resto, é notório que o díptico garcilasiano segue o esquema do mito inesiano, devendo, por isso, ser lido em função desse mito¹⁰⁸. É preciso analisar o modo como Belo, nos poemas em apreço, aproveita o mito inesiano, para iluminar a natureza da ficção da morte.

A ficção da morte (outorgada nestes poemas pelo mito inesiano) apresenta uma possibilidade de redenção real para a separação fundamental que descrevi no início. Parece acertado começar a mostrar desde já como os amantes, nos poemas em causa, representam o próprio poeta/ sujeito (o amador) e o amigo perdido/ poesia (amada). A labilidade identitária (em que Inês e Pedro se deslocam para Isabel e Garcilaso) constitui um exemplo da substituíbilidade de símbolos na poesia de Ruy Belo¹⁰⁹. O carácter substituível dos símbolos implica que todos se equivalham, sendo, todos eles, maneiras de apontar para uma mesma coisa. Não é difícil ver subentendida, nos poemas que estou

¹⁰⁵ Morujão, Isabel. “Mulher única, inúmera mulher”, *Colóquio/Letras* (Dossiê Ruy Belo), Lisboa, nº 178, Set 2011, p.73: “Ao convocar Inês de Castro como equivalente a Isabel Freire, o sujeito poético ultrapassa a morte da amada, pois o mito concede-lhe a senha para que esta seja eterna, e tanto mais eterna quanto mais morta (...)”.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 76: “Trata-se, em ambos os casos, de identidades em deslocamento e estilhaçadas, capazes de se deslocarem para outros espaços, outros tempos e outros contextos (...)”.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 76: “Inês desloca-se para Isabel ou para qualquer mulher que representa aqui o eterno feminino. Quanto à identidade do sujeito poético, embora possa momentaneamente deslocar-se para Pedro, o início do primeiro poema (...), oscila pendularmente entre um sujeito actual e Garcilaso de la Vega, pois a identidade comum a ambos reside fundamentalmente na condição de poeta e de homem de palavras[s] e na condição de sofrendores de amor”.

¹⁰⁸ Morujão chama a atenção para a existência de “mecanismos de retorno e recuperação”, nos poemas de *TT*, que reenviam o leitor para *MA*. Faz, inclusivamente, o levantamento de estruturas paralelas que permitem ver, em ambos, a presença de elementos comuns, que, como veremos, são determinantes no esquema desta ficção da eternidade além da morte: a referência à amada como, ao mesmo tempo, “eterno feminino” e “única mulher”, o tópico da transformação do amador na coisa amada, etc. (*cf. idem, ibidem*, pp. 75-6).

¹⁰⁹ Em Belo, os símbolos são substituíveis, uma vez que todos eles remetem ultimamente para aquele objecto perdido. Por exemplo, “deus”, “país” ou “mulher” (nomes que podem servir para delimitar três secções da obra beliana), referem-se, no fundo, a uma mesma coisa.

a analisar, a ideia segundo a qual tanto Inês como Isabel são nomes que estão a cobrir aquela “coisa” original.

Inês e Isabel representam o que Ruy Belo designa nos dois livros como “eterno feminino”. Cito a passagem de *MA*:

Inês morta uma só vez só por amar talvez
vive em seu nome pois o não consome
o tempo que afinal encerra tudo nesta terra
pois teve por destino ser o eterno feminino
à feminilidade conferir a individualidade
e mais do que real ser ideal
(*MA*: 606)

Como se pode ler neste passo, Inês é apenas uma ideia geral englobante da “feminilidade”, o eterno feminino; o nome de Inês condensa esse ideal inatingível de mulher. Ora uma ideia nunca morre, uma vez que viva através das formas que adquire, ou seja, perpetua-se noutras mulheres; a configuração de ideal inatingível confere-lhe eternidade. Também as outras mulheres são, à transparência, o mesmo “eterno feminino”, não interessando, por isso, a mulher singular (“vi por fim a mulher que sempre tinha visto/não a «mulher eterna» apenas o «eterno feminino»”)¹¹⁰.

Também o “eterno feminino”, todavia, tem de ser visto à transparência. Por trás de qualquer um dos nomes de “mulher” está aquela coisa para sempre perdida, que assume diversos símbolos na poesia de Belo: “deus”, “país”, “amigo”, etc. A razão é a seguinte: a relação entre Pedro e Inês depende do mesmo esquema de vaivém, de encontros e despedidas, que conhecemos da poesia de Belo. Pedro, Garcilaso e o poeta (figuras que, no poema, aparecem sobrepostas) representam o que ama¹¹¹ (o amador), impossibilitado de fixar uma colina do instante e condenado a um perpétuo diferimento da alegria (a margem da alegria). Mas há mais exemplos de como sob o paradigma da

¹¹⁰ *idem, ibidem*, p. 74: “(...) todas estas mulheres se equivalem, ao serem apresentadas, não na sua singularidade, mas enquanto paradigma da mulher amada, do amor do feminino, perspectivado nestes dois poemas [díade de Garcilaso] como um dos poucos modos de alegria na terra (...)”.

¹¹¹ *idem, ibidem*, p. 73: “Pedro, Garcilaso, um eu actual surgem como metamorfoses daquele que ama, mas também paradigmas daquele que sempre sofre e morre, impedido, portanto, de atingir a totalidade ou êxtase pleno com que sempre sonhou (...)”.

amada (Inês de Castro) está a coisa original que o poeta tanto quer recuperar. Atente-se no final do primeiro poema do díptico de Garcilaso “Encontro de garcilaso de la vega...”:

O meu país ocidental? O meu amigo? Ou a visão
de um anjo ou de um arcanjo pertencente
como um agente à ordem estabelecida?
Quem seria? Quem era? Só sei que era ela
que a vi partir num súbito avião
vinda afinal nem mesmo sei bem donde
talvez por o saber desde o princípio
Vi-a chegar vi-a depois partir
vi-a afinal partir no próprio acto de chegar
no seu altivo passo de rainha
que eternamente reinaria ali
no meu terrível reino de palavras
Vinha de longe e ia para longe
mas nunca poderia abandonar-me
porque a pudera ver uma só vez
como digo e redigo neste texto e na versão número três
Morrera há muitos séculos mas chamava-se inês
(*TT*: 756)

Este passo começa com o levantamento de hipóteses para a nomeação daquela com quem o poeta teve o breve encontro irrepetível. Isabel/Inês (o “eterno feminino”) é equiparada a outros nomes conhecidos na poesia de Belo (que, aliás, permitem delimitá-la por secções). Esse encontro é, como de resto todos os encontros nesta poesia, imediatamente seguido da despedida; situa-se numa “margem da alegria”, que tenta fixar uma alegria imediatamente diferida. Note-se que, apesar de tudo, o poeta consegue ver, na própria “margem da alegria”, uma vertente eufórica ou consolatória, que se reporta à preservação da amada através da palavra. É por causa da amada “partir no próprio acto de chegar” que permanece de uma certa maneira, tornando-se eterna rainha do seu “reino de palavras”

(i.e., da poesia)¹¹². Não estamos ainda no interior do esquema da ficção da morte, mas é como se estivéssemos¹¹³. Não nos podemos esquecer que esta eternidade pela palavra jaz sob a égide do mito inesiano, como se pode ver neste excerto, pela elevação da amada ao estatuto de “rainha” (Inês é aquela que, depois de ser morta foi rainha, como diz Camões). Esta elevação de estatuto ontológico *post mortem* será crucial à compreensão desta ficção de fim. O último verso reitera o que o poema já dissera, que a identidade desta coisa perdida é, neste poema, Inês, que se deslocou para Isabel.

O que neste passo é enunciado tem um efeito aglutinador, dado que Inês é equiparada a outros nomes facilmente reconhecíveis na poesia beliana (e.g., “amigo”, “país”, “deus”); sugere por isso que Inês (i.e. o paradigma da amada) constitui um fantasma constituinte da enteléquia perseguida pelo poeta desde o início. O facto de Inês assumir o papel da musa, de ser paradigma da amada é causa de poder reinar eternamente através da poesia, pois vive através das formas que vai adquirindo (que apontam sempre para ela). Se considerarmos que o símbolo da mulher amada é uma alternativa a outros nomes, devemos ter em consideração que todos eles apontam ultimamente para um mesmo *telos* impossível de alcançar. Está aqui em causa uma só separação que nunca se consegue colmatar: a mesma que vimos, e.g., em “Vita mutatur”.

O primeiro verso do segundo poema do díptico de Garcilaso é esclarecedor a este respeito. Quando se diz “O amor assumia o nome de mulher” (*TT*: 757), subentende-se que o amor poderia assumir outros nomes. Este verso mostra que não é apenas uma mulher específica que não interessa; “mulher” é um dos vários nomes que “amor” pode assumir. O que importa é o “amor” que se tem pelo “amigo” ou pela coisa perdida da qual se está separado. É de notar, além disso, que “amor” pode ser lido aqui, não enquanto

¹¹² Esta natureza paradoxal tem uma importância nodal na constituição da ficção de fim. Nesta passagem, observa-se que a amada reina eternamente porque, por um lado, morreu jovem, ou seja, partiu no próprio acto de chegar (e.g., “(...) e até de morrer jovem pois os deuses amam/ aquele que perece em plena juventude/ e assim se fixa e permanece” (*MA*: 604)) e, por outro lado, o poeta “a pudera ver uma só vez”. No mito inesiano, já agora, Inês torna-se rainha porque morreu de amor (cf. Resende, Garcia de, “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro...” in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* [fixação de texto e estudo por Aida Fernanda Dias], vol. IV, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 308: “Por verdes o gualardam/ que do amor recebeo, /porque por ele morreo, (...)/ Nam perdeo senam a vida,/ (...)/ e guanhou por bem querer/ ser sua morte tam sentida”).

¹¹³ Veremos que a ficção da morte está relacionada com a conservação da amada na memória, através da palavra. A passagem pressupõe a morte da amada, ainda que esta só se dê definitivamente na segunda parte do díptico. Este ponto permite alertar para o facto de que o estado de coisas, no segundo poema do díptico (em que a amada morre realmente), não difere, em geral, do estado de coisas no primeiro (em que Garcilaso não tomou ainda conhecimento da morte da amada), até porque neste já está em causa a morte da amada, ainda que não directamente. Esta continuidade entre vida e morte será discutida mais à frente.

forma de ligação (entre amador e amada) mas enquanto princípio unificador, ou seja, forma de ligação que abrange tudo (e não só os amantes).

O passo aponta ainda noutra direcção que referirei mais à frente. Com efeito, se o amor assume o nome de mulher, amar a mulher é o mesmo que amar o próprio amor. Implícita no verso está a ideia de que o fim é absorvido pelo processo, algo que acontece na poesia beliana, mesmo no contexto da ficção de fim, como veremos.

Em suma, por trás de todas as mulheres está o “eterno feminino”; mas por trás desta ideia está, no fundo, a perda original que determina a problemática da separação.

3.3.1. O mito de Inês de Castro

Parece necessário auscultar os elementos principais do mito de Inês de Castro (que o poeta utiliza nos poemas em questão) de que depende a ficção da morte que será depois analisada.

De acordo com o mito, a amada granjeia uma forma de vida além da morte (é “a que porque perece permanece” [TT: 754]), o que se deve a ter morrido prematuramente, e por causa do amor. Por um lado, o amor acaba sempre por recompensar aquele que ama¹¹⁴ e, por outro lado, o amor nunca se consumou, i.e., foi tragicamente interrompido ainda em fase de preparação¹¹⁵. O excerto que se segue, colhido de *MA*, pressupõe os dois sentidos:

Tem o amor a arte de tornar eterno
aquele que por amor tem de morrer
e até de morrer jovem amiúde pois os deuses amam

¹¹⁴ Para Garcia de Resende, a eternidade de Inês além da morte prende-se com uma lei do amor: o amor acaba sempre por recompensar aquele que ama: “Pois amor daa gualardam,/ nam deixe ninguem d’amar!” (*idem, ibidem*, p. 309). Neste sentido, a vida eterna além da morte foi o “galardão” oferecido a Inês pelo amor, porque esta morreu por ele: “Por verdes o gualardam/ que do amor recebeo, porque por ele morreo,/ (...)” (*idem, ibidem*, p. 308).

¹¹⁵ Mais à frente neste trabalho, veremos como o tópico da preparação, enquanto aspecto redentor, está em causa na ficção da morte que estou a tratar. Com efeito, este passo lembra “Estátua de rapariga que se prepara para dançar”, de *TnT*, em que a fase preparatória aparece como sendo a melhor forma de fixação e preservação. O perecimento em “plena juventude”, como forma de fixação ou permanência, parece assim corresponder, de modo geral, à interrupção duma fase preparatória de um auge que contém em si a sua destruição (envelhecimento).

aquele que perece em plena juventude
e assim se fixa petrifica e permanece
(MA: 604)

A vida além da morte que a amada conquista implica uma ascensão de estatuto ou uma forma particular de densificação ontológica; movimento este que é, nestes poemas, proporcional ao grau de morte da amada: “tanto mais vida teve quanto mais morreu” (TT: 759). O facto de Inês de Castro ascender postumamente a rainha representa essa conquista de uma nova vida em que Inês deixa de reinar apenas no espírito de Pedro para reinar na memória dos mortais¹¹⁶; trata-se da ascensão de Inês ao estatuto do simbólico, do “eterno feminino”, o reino da poesia. Esta ideia está patente no poema de Ruy Belo:

em vez de defender inês deixam morrer
aquela que rodeiam e que só morta de vez
será real rainha desse reino que não tinha
ou tinha apenas nesse peito impávido de pedro
(MA: 605)

Para compreender melhor o mito inesiano, é necessário analisar o papel desempenhado por Pedro. O mito contém em si a história da sua própria génese; no contexto do mito, Pedro é, além do amor, o responsável por alçar Inês a rainha morta do reino de Portugal e, ao mesmo tempo, por inventar a sua união com ela, projectando-a além da morte, no

¹¹⁶ O contraste entre reinar apenas no “peito” de Pedro e depois, já rainha, na memória dos mortais, aparece, por exemplo, em *Europa Portuguesa*, de Faria e Sousa, a propósito dos túmulos de Pedro e Inês (cuja estátua está coroada): “(...) porque reynasse muerta en la memória de los mortales la que avia reynado viva en la alma de un Principe que deseava muchos reynos para darselos” (Faria e Sousa *apud* Sousa, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro – um Tema Português na Europa*, Edições 70, Lisboa, 1987, p. 27, n.r. 27).

fim do mundo¹¹⁷. Fá-lo através dos túmulos que manda construir, e da coroação póstuma de Inês¹¹⁸.

Os dois túmulos de Alcobaça constituem, em *MA*, o principal meio pelo qual Pedro salva aquele amor do esquecimento e o eleva à condição de mito. Há uma passagem relativamente longa em que Belo explica a importância dos dois túmulos. Eles permitem que Inês possa reinar, não apenas no peito de Pedro mas também na memória dos mortais:

para que na memória dos mortais reinasse
aquela que do ânimo de pedro fora
dominadora dama absoluta senhora
(*MA*: 566)

Representam também, para os amantes, uma forma de vida além da morte. Com efeito, a dado momento, lê-se que Pedro mandou construir o túmulo de Inês (que colocou ao lado do seu) para se poder lembrar para sempre dela:

pois morta a sua amada mais não pôde já por ela
e assim o seu moimento fez poer acerca do seu dela
em tudo semelhável para dela sempre se membrar
quando se aquecesse de morrer
(*MA*: 566)

Noutro lugar, diz-se que os “poemas em pedra” permitem “prolonga[r] no calcário a vida dos amantes” e são o lugar onde o “tempo quebra” (*MA*: 567); os túmulos são a forma possível de assegurar o amor *post mortem*.

¹¹⁷ Considere-se, a propósito do papel de Pedro na eternização da amada, a seguinte passagem de “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ines de Castro...”: “(...) / como o Princepe foi rei, / sem tardar, mas mui asinha, / a fez alçar por rainha, / sendo morta o fez por lei / (...) / Em todos os seus testamentos / a decrarou por molher / a por s’isto melhor crer / fez dous ricos moimentos / em qu’ambos vereis jazer: / rei, rainha, coroados, / mui juntos, nam apartados, / no cruzeiro d’Alcobaça” (Resende, Garcia de, *op. cit.*, pp. 308-9).

¹¹⁸ Ruy Belo parece rejeitar a hipótese da coroação póstuma de Inês: “pois a rainha morta nunca usou coroa real” (*MA*: 567) (*cf.* também Sousa, Maria Leonor Machado de, *op. cit.*, p. 439-40). Com efeito, a verdade histórica da coroação é duvidosa, até porque é omitida nas crônicas de Fernão Lopes (*cf. idem, ibidem*, pp. 54-5).

Além disso, os túmulos são a forma de Pedro inventar um fim:

e ao fim o amante infante espera o fim do mundo
quando o tempo acabar e sem cessar puder estar
de pé junto daquela que na terra tanto amou
(MA: 567)

Nesta passagem, o poeta faz referência à legenda no túmulo de Pedro (que encerra a sua história de vida), onde se lê a seguinte inscrição: “até ao fim do mundo”¹¹⁹. Pedro imagina o fim, o dia do juízo final, quando finalmente ressuscitar e reencontrar aquela que “na terra tanto amou”. Ora, esta ficção de fim de Pedro é semelhante à de Belo neste e noutros poemas (*e.g.*, “Figura Jacente”), em que se cifra, na morte, a união eterna entre o sujeito e aquilo que perdeu.

Tudo isto vai no sentido da ideia segundo a qual o mito inesiano permite inventar uma ficção de morte que cifra uma redenção possível para a separação fundamental. Pedro e Inês, Tristão e Isolda ou o sujeito poético e um “amigo” perdido são formas de se falar de uma mesma coisa; são relações amorosas. O mito de Inês de Castro é o mito de todos os poetas que querem, através da poesia, reconquistar uma unidade perdida originária. Pedro, o responsável por, através dos túmulos, elevar Inês a rainha e inventar uma ficção de fim redentora, é o poeta Ruy Belo que, pela poesia, eleva a “amada” a rainha e inventa (a partir da ficção de morte) uma unificação final com ela.

Se, por um lado, a preservação daquele amor se deve a Pedro e ao próprio amor, é à arte (e mais especificamente à literatura) que se deve a ascensão de Inês a rainha na memória dos mortais; foi pela literatura (com Garcia de Resende, Camões, Ruy Belo, *et al.*) que o mito se formou, renovou e manteve.

¹¹⁹ A transcrição é uma interpretação da legenda da rosácea do facial da cabeceira do túmulo de Pedro (*cf. idem, ibidem*, p. 355). A lenda (nascida depois da alteração da posição dos túmulos) segundo a qual, no fim do mundo, os dois amantes se levantam e encontram frente a frente, está relacionada com esta legenda (*cf. idem, ibidem*).

3.3.2. “Transforma-se o amador na coisa amada”

No centro desta tragédia amorosa está a morte de Inês de Castro, que permite elevar aquele amor ao estatuto de mito “por ter sido tão sentida” (como diz Garcia de Resende). Parece-me importante analisar com mais atenção este motivo da morte da amada. Por duas razões: por um lado, esta morte é *conditio sine qua non* para a criação por parte de Pedro (e de Belo) de uma ficção de fim redentora; por outro lado, trata-se de um motivo cuja indagação do significado ou significados nos poemas, apesar de não ser pacífica, permite iluminar aspectos importantes.

Tendo em conta o que já disse acerca da ligação entre o amor de Pedro e Inês e a separação do sujeito, poder-se-á pensar que a morte de Inês (tanto em *MA* como, por interposta figura, nos dois poemas de *TT*) compreende a separação original que referi de princípio, quando analisei brevemente o poema “Vita mutatur”. Com efeito, ainda que a morte aqui represente, a meu ver, a distância/separação entre o sujeito e aquilo que ele perdeu, a verdade é que vem depois da separação; funciona como uma nova separação ou um agravamento da mesma; neste sentido, Inês já estava morta antes de ser morta.

Digo isto porque, tanto em *MA* como nos poemas de *TT*, a morte da amada acontece *in medias res*; dá-se no interior de um regime de vaivém ou de diferimento da alegria (não o inaugura). Quando Inês ou Isabel morrem, já estavam mortas, porque, antes disso, aquele que ama se degladiava com as aporias de quem se vê impedido de atingir a coisa perdida que tanto procura ou de atingir a totalidade plena.

No caso dos poemas de *TT*, é notório que Isabel (e Inês) já estava morta no momento em que Garcilaso “tem conhecimento da morte de dona isabel freire”. O primeiro poema do díptico trata de um encontro irrepetível com “a mulher que sempre tinha visto/ - não a «mulher eterna» apenas o «eterno feminino»-” (*TT*: 753), um encontro com Isabel Freire ou Inês de Castro (“Morrera há muitos séculos mas chamava-se inês” [*TT*: 756]). Garcilaso encontra-se com uma instância corpórea da “mulher eterna” (e do “amigo” perdido) e esse encontro tem apenas a duração de um instante, pois vê-la equivale a perdê-la. Trata-se do vaivém itinerante: “eu sabia que a via e ao vê-la a perdia/ o avião chegava o avião partia/ como tudo o que toco a começar por mim era destruição” (*TT*: 754); “Vi-a chegar vi-as depois partir/ vi-a afinal partir no próprio acto de chegar” (*TT*: 756). Parece-me importante sublinhar que este vaivém não é encarado exclusivamente de modo disfórico; o tipo de redenção precária que vimos no capítulo

anterior está patente neste poema, o que está relacionado com a ficção da morte. A amada morre (desaparece, perde-se) mas, por ter sido vista uma só vez, permanece (“Vinha de longe e ia para longe/ mas nunca poderia abandonar-me/ porque a pudera ver uma só vez” [TT: 756]). A sua permanência depende precisamente da sua morte – ela é “a que porque perece permanece” (TT: 754). É de estranhar, pois, a morte de Isabel/Inês no segundo poema, não só porque, de certa forma, já estava morta, como também porque o “eterno feminino”, devido à sua natureza fantasmática, não pode morrer definitivamente¹²⁰.

Não é muitas vezes claro se os tempos utilizados se reportam a um estado de coisas anterior ou posterior à morte de Inês de Castro. Há, contudo, uma secção do longo poema¹²¹ (em que é abordada, sobretudo, a morte de Inês de Castro) que confirma o que tenho estado a dizer. A secção começa por assinalar o vaivém e diferimento da alegria que marca o estado de coisas na relação entre os dois amantes antes da morte de Inês: “(...) não cessa a correria/ para a cerca ou a fonte num vaivém constante/ vendo o pedro que vai vendo o pedro que vem/ (...)” (MA: 598). É também de mencionar, por exemplo, o estado de tristeza de Pedro que “inês em vão procura com minúcia e demora” (MA: 598) e que está presente “nesse homem afogado em mar confundido” (MA: 598).

Urge, por isso, examinar o significado desta morte e a razão de ela ser tão crucial para a “invenção do fim” nestes poemas. Vejo a morte de Inês ou de Isabel como significando, em parte, um aprofundamento da separação existente ou uma redução da aura¹²², algo que inaugura uma impossibilidade de ver e perder a ideia da amada atrás das diversas coisas. Por outro lado, parece-me que esta morte constitui também um pretexto/ ficção que torna possível a invenção de um fim estático e definitivo.

Considere-se os versos de “Ao regressar episodicamente a espanha...”, de TT:

O momento chegou em que o maior amor se extingue
não que a morte matasse o ser amado
mas porque uma só linha de um rosto já não tem sentido
ou deixou de saber-se o íntimo significado
da curva desse gesto de que tudo tinha dependido

¹²⁰ Cf. “Em legítima defesa” (TnT: 403-4), que já referi a propósito do carácter fantasmático da “coisa” perdida para sempre, que, ao assumir diversas formas, permanece sempre de pé.

¹²¹ Refiro-me à nona secção, que começa assim: “Mas sem cansaço ou sono desalento ou desengano” (MA: 598-607).

¹²² Cf. Serra, Pedro, “II. Nem palavras nem coisas. A poesia e a questão da representação”, in *op. cit.*, p. 80.

O passo começa por declarar a extinção do maior amor, isto é, o amor por Isabel, a mesma figura com quem Garcilaso tem o encontro no primeiro poema. Apesar dos diversos encontros e imediatas despedidas referidos no primeiro poema do dístico, só agora, oito anos depois¹²³, é que Garcilaso tem “conhecimento” da morte definitiva de Isabel: “Definitivamente se lhe foi/ a vida que hora a hora se lhe ia” (TT: 757). É como se a ideia (o “eterno feminino”) morresse definitivamente; mas o poeta dá o dito por não dito, dizendo que a morte não mata o ser amado: “não que a morte matasse o ser amado” (TT: 758). Isto significa que, apesar de a amada já não aparecer, e desaparecer no acto de aparecer, como antes acontecia, ela continua viva enquanto pensamento ou ideia. Por isso é possível conservá-la incólume na memória “Incólume a conservo na memória” (TT: 757). Leio “pensamento” como sendo uma forma de memória do esquecimento ou uma forma de presença na ausência (o que se relaciona com o paradoxo da proximidade e distância que já conhecemos e que constitui, como veremos, um factor determinante na ficção da morte redentora).¹²⁴ É ainda de notar a possibilidade de este declínio da aura das coisas estar relacionado com o aumento da melancolia e com um tipo de discurso poético que se pode notar nos últimos três livros do autor, a saber, *MA*, *TT* e *DTA*¹²⁵.

¹²³ O título do primeiro poema indica que o encontro com dona Isabel Freire foi em Granada, em 1526 (TT: 753); o segundo, por sua vez, indica que Garcilaso tomou conhecimento da morte da amada em Agosto de 1534 (TT: 757).

¹²⁴ Veremos como a vertente redentora desta ficção de morte tem a ver com uma apologia do “pensamento”. Fiquemos, para já, com a seguinte passagem de “Ao regressar episodicamente a espanha...” em que o poeta elogia o puro pensamento: “Tu eras como a flor do momento/ colhia-te e perdia-te e nasci no campo/ e todos lá morreram e ele hoje é para mim/ mais real do que então pois é só pensamento” (TT: 761-2).

¹²⁵ O *topos* da vacuidade da palavra poética torna-se mais definitivo nos últimos livros de Belo. É como se as palavras perdessem a aura ou deixassem de remeter para outro lado” (cf. Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 80), ideia que aparece sugerida, de resto, em certas passagens belianas, quando que se deplora o declínio da palavra por comparação a um tempo anterior em que esta ainda significava alguma coisa. Neste sentido, não é de somenos assinalar o aumento da escrita fragmentária nestes últimos livros, em que o poema longo se torna mais preponderante. O uso do fragmento, não exclusivo da fase final da obra, está relacionado com a vertente alegórica da poesia e com uma secundarização do assunto, em detrimento da *elocutio* (cf. e.g., Martelo, Rosa Maria, *op. cit.*, p. 121). Por outras palavras, a poesia coleciona fragmentos ou ruínas que reiteram constantemente uma perda do sentido (cf. *idem, ibidem*, p. 126), mas que não deixam de “supor uma totalidade que permanece inacessível ou abandonada” (*idem, ibidem*, p. 122); ao mesmo tempo, torna-se cada vez mais uma “pura coisa de palavras” (cf. *idem, ibidem*, p. 123) e menos uma coisa além das palavras.

Em *MA*, também é possível ver, em certas ocasiões, que se reportam a uma fase posterior à morte da amada, o mesmo tipo de declínio da alegria; mas estas também contêm, ao mesmo tempo, uma consolação que faz parte, como se verá, da ficção redentora. Considere-se a seguinte passagem que se reporta a um presente no qual a amada já está morta:

Eu venho do verão com o aspecto
do camponês que volta da vindima
por uma estrada aberta no crepúsculo
entre filas de choupos cada vez mais indecisos
e que cada vez menos se perfilam quando passo
e quase não perfuram já o véu do céu
(*MA*: 612)

Esta passagem, que se situa numa parte do poema que vai contrapondo o passado e o presente (antes e depois da morte da amada), fala da incapacidade progressivamente maior de fixar certas coisas, de as isolar da sua temporalidade (os choupos estão “indecisos”, “quase não perfuram já o véu do céu” e o tempo é o crepúsculo, o começo da morte).

Contudo, a consolação vem logo a seguir, com a escuridão do crepúsculo que o poeta deplora na passagem anterior:

Velas brandões archotes tanto faz
eu quero é luz possível solução
para a morte que há na minha vida
As flores são mais flores ao crepúsculo
são um pouco de luz quando a luz falta
e é quando a noite vem que elas florescem
a neblina da tarde faz-lhes bem
(*MA*: 612)

Neste passo, é possível ver luz no crepúsculo, clareza na neblina e vida na morte. Esta coincidência (e inversão) de opostos é um elemento fundamental da ficção da morte redentora, como veremos. A passagem sugere igualmente a ideia de que a luz, por mais pequena que seja (ainda que paradoxalmente maior na escuridão), é o pouco que se pode ter, a “possível solução”¹²⁶.

Mas o poeta é “divers et ondoyant”, como diz a certa altura (“Ao regressar episodicamente a espanha...”, in *TT*: 766), apontando para o carácter dubitativo e proteico da aventura poética. Com efeito, encontram-se passagens (que se reportam a uma fase posterior à morte da amada) que parecem contrariar a ideia que a morte da amada impede ver à transparência. Continua a falar-se duma procura, do vaivém de encontros e despedidas e a amada continua “sempre afinal a mesma”; “ela acontece como se tivesse/ idêntico vigor ao da primeira vez” (*TT*: 757). Porém, a perda da aura das coisas não tem de ser lida de modo definitivo, e a amada continua a existir enquanto totalidade inacessível ou *facies hippocratica*. Veremos que estas contradições fazem parte da ficção da morte e da sua vertente redentora, que possibilita ver, na ausência, uma forma de presença (ou, na distância, uma forma de proximidade) e compreende a coexistência da posição estática e definitiva (a posição de morto) e do movimento dinâmico/ itinerante da poesia.

Mas o ponto central é que a morte definitiva da amada constitui um pretexto para a invenção de um fim. A morte é que outorga à amada (“eterno feminino”, “amigo”, etc.) uma posição estática e final. Com efeito, é possível, através do mito de Inês de Castro, matar definitivamente a “coisa” que o sujeito de “Legítima defesa” precisa de matar continuamente, mas que prossegue sempre de pé. Assim, impõe-se um esquema linear a um esquema rotativo e uma posição estática e final a um movimento itinerante. É por isso que a morte de Inês é importante na criação de uma ficção da morte e aparece nos poemas como algo bom e necessário, que acontece em nome de um bem superior (a morte definitiva de Pedro ou, por outras palavras, a transformação, por osmose, do amador na

¹²⁶ Veremos como as possibilidades de redenção assentam numa visão deflacionada dos seus (poucos) poderes. Esta passagem particular vai neste sentido, uma vez que se vê, nas “flores ao crepúsculo”, um “pouco de luz” ou uma forma de consolação. De resto, deparamo-nos, algumas vezes, sobretudo nos livros finais, com o elogio da utilização de um mínimo necessário, o que me parece estar relacionado com aquilo a que Pedro Serra designa como sendo os “meios «fortes» mínimos” desta poética (cf. *Serra, Pedro, op. cit.*, p. 78). A vantagem dos “mínimos” está, designadamente, no pressuposto de que o “excesso de palavras conduz ao sem sentido”, relacionando-se, assim, com a fase de *HP*, caracterizada por um encurtamento dos poemas, (cf. *idem, ibidem*). Contudo, mesmo nos últimos livros, o poeta continua a defender esta poética de “meios mínimos” (cf. *idem, ibidem*, 78-9)

coisa amada) e não se tenta impedir: “em vez de defender inês deixam morrer/ aquela que rodeiam e que só morta de vez/ será real rainha desse reino que não tinha” (*MA*: 605).

Atente-se na seguinte passagem, de *MA*¹²⁷:

Vida não será bem a morte que dom pedro ali tem
voltado para coimbra de costas para santarém
Inês tem de pagar o preço que se paga por amar
e os conselheiros querem castigar aquela que pagou só por amor
e a beldade aumentar aquela para quem amar é existir
(*MA*: 601)

A passagem sugere que a morte de Inês está relacionada com uma nova morte de Pedro, Por outras palavras, a vida na morte que Pedro tem, no túmulo (que está efectivamente “voltado para coimbra e de costas para santarém”, em Alcobaça), não é ainda vida plena, porque primeiro Inês tem de morrer de forma definitiva. Isto leva a um ponto fundamental: a morte definitiva da amada é importante porque outorga ao amador uma morte definitiva, e a invenção de uma ficção final redentora tem mais a ver com a morte do amador (a “Figura jacente”, o regresso à terra) do que com a morte da amada. Inversamente, é o sacrifício do amador, possibilitado pela morte da amada, que confere à amada a eternidade e o estatuto de rainha¹²⁸. Este esquema tem como base a tradição literária da morte de amor e está relacionado com o conceito de amor neoplatónico. Com efeito, o motivo da transformação do amador na coisa amada (que se pode ler em Camões) é o processo crucial da ficção da morte: depois da morte da amada, o amador, por osmose, metamorfoseia-se na amada, funde-se com ela. Ilustro isto com uma passagem da mesma secção de *MA* que tenho estado a citar, que aparece pouco depois de se dizer que as donzelas “inês deixam morrer/ aquela (...) que só morta de vez/ será real rainha desse reino que não tinha” (*MA*: 605):

Amor amor merece e não perece

¹²⁷ Esta passagem ilustra um ponto que apresentarei mais à frente, que tem a ver com a sobreposição ou convivência, no interior da ficção da morte, entre a posição final e estática do túmulo de Pedro (“voltado para coimbra de costas para santarém”) e o dinamismo do vaivém poético.

¹²⁸ Recorde-se o que já foi dito sobre o papel de Pedro na eternização da amada perdida (*vide* pp. 67-8).

aquele que o amor mata e transfigura
e transforma num servo quem era o senhor
e faz do amador a coisa amada
(*MA*: 605)

A transformação do amador na amada refere-se a uma nova morte, que não é mais do que a intensificação de uma morte já existente; por isso é que a transformação aparece referida, por vezes, fora da ficção da morte. Inês já está morta antes de morrer, mas não definitivamente; a sua morte definitiva é, assim, o pretexto que outorga ao amador a sua morte definitiva.

Isto levanta uma implicação importante: a fusão com a amada a implica a anulação da subjectividade de amador (libertação do peso da consciência)¹²⁹. Neste sentido, proponho uma terceira interpretação para o motivo da morte de Inês: a morte no peito de Pedro ou uma forma de apontar para uma futura morte no seu peito (se o sujeito é anulado ao fundir-se com a amada, deixa de ter peito que a receba). Tanto *MA* como o segundo poema do díptico de *TT* sugerem essa mesma ideia. Veja-se o que pergunta Garcilaso a Isabel:

Terás morrido tanto que na morte viesses
tu nobre portuguesa no estrangeiro
maneira de morrer num peito como o meu
para assim renasceres e seres não só nobre mas rainha?
(*TT*: 758)

A vida superior da amada pressupõe que esta morra na subjectividade de Pedro, o que decorre da transformação do amador na amada. É a fusão dos amantes que torna possível a ressurreição de Inês como rainha do reino da poesia. A ascensão da amada a rainha do reino da poesia, por oposição ao reinado no peito de Pedro, aparece igualmente na seguinte passagem, de *MA*:

¹²⁹ Este tópico será tratado mais à frente.

em vez de defender inês deixam morrer
aquela que rodeiam e que só morta de vez
será real rainha desse reino que não tinha
ou tinha apenas nesse peito impávido de pedro
(MA: 605)

Este passo é paralelo ao anterior. Inês é deixada morrer porque tem de morrer “de vez”, para que, na morte, possa renascer e alargar o seu reinado. A morte definitiva é o que permite imaginar uma redenção definitiva, que advém da fusão dos amantes num só “ser único e definitivo/ ser único definitivo e imortal” (MA: 591).

Em suma, a ficção redentora assenta na união além da morte entre dois amantes e decorre da transformação, por osmose, do amador na amada. Esta transformação é também a fusão do sujeito com o *telos* e do poeta com a poesia. A fusão aumenta o estatuto ontológico da amada, que passa a ser rainha do reino da poesia. A ficção da morte é, assim, a única saída (ficcional) para o problema da separação. Em MA, a união além da morte cifra-se nos túmulos ou “poemas em pedra”: “dois poemas em pedra onde em quarenta e seis edículas se narra/ a história desse amor às vezes alegria quase sempre dor” (MA: 566). No díptico, a união além da morte cifra-se num motivo habitual, a fusão com a terra: “Não tardarei também a regressar à terra/ para cumprir a minha condição” (TT: 769). No interior de esta ficção da morte, fundido com a terra, o poeta pode superar-se a si mesmo (através da sua própria anulação) e lograr resolver o problema da negatividade da linguagem: “Sinto que sou maior do que mim mesmo/ que vou ter dimensões que só terei/ quando morrer e que hei-de dizer/ palavras de pureza pavorosa” (TT, 768-9). Além disso, o passado perdido é preservado, ainda que só através da mediação da memória: “não sinto/ nada por mim nem por ninguém fora de ti”; “só no amor eu vejo túmulo capaz/ de conter o que fui e o que fiz/ e de imóvel do coração das mãos dos pés/ encontrar finalmente a procura da paz” (TT: 769).

3.4. Redenção precária

“do teu desembaraço me despeço e passo
à sonolência certa da distância
ao lume da lembrança da distância”
(MA: 573)

No entanto, esta ficção redentora é problemática. O modo como a união além da morte aparece descrita indicia o carácter precário ou deflacionário da vertente redentora. O problema tem a ver com dois aspectos centrais: (1) a união assenta, paradoxalmente, na distância; (2) a ficção de fim não é estática, mas dinâmica. De seguida, exemplificarei não só o modo como os poemas em questão deflacionam a plenitude da ficção (o que é fácil de notar), mas tentarei igualmente perceber em que consiste a vertente redentora. Compreender este problema permitirá finalizar o argumento sobre o tópico da ficção da morte e defender a ideia de que a ficção da morte cifra uma redenção ou consolação real para uma poesia marcada pela negatividade.

3.4.1. O problema da distância

A reconciliação dos amantes na ficção da morte levanta uma perplexidade iniludível, que tem a ver com a coexistência do que se diz ser uma união além da morte total e definitiva (que redime, no contexto da ficção, a problemática da separação) e de uma distância ou afastamento que nunca se soluciona. Cabe agora mostrar, a partir dos poemas em apreço, como a ficção da morte não só não redime uma distância intransponível, como funda a sua vertente redentora na distância. Com efeito, a união amorosa é mediada pela memória e pelo pensamento. Além disso, a distância aparece celebrada como a melhor forma de aproximação (o que remete para o tratamento da temática do amor no seio da tradição petrarquista).

A fantasia da transformação do amador na coisa amada, que permite a união além da morte, é feita equivaler, em “Ao regressar episodicamente a espanha...”, à conservação da amada na memória: “Que a morte em breve desça sobre mim/ para que frescas comigo desçam ao sepulcro/ as linhas do teu rosto na memória conservadas” (*TT*: 763); “Incólume a conservo na memória/ no restrito recanto da ternura/ aonde a sepultura não encerra/ aquela que na terra se corrompe” (*TT*: 757). Chamo a atenção para mais duas passagens, de *MA* e de “Ao regressar episodicamente a espanha...”, que apresentam um paralelismo entre si. O primeiro excerto relaciona o amor de Pedro e Inês com os túmulos, que permitem conservar a memória da amada:

Amor pétreo de pedro que prepara para inês esse alvo leito em
pedra
pois morta a sua amada já não pode mais por ela
e assim seu moimento fez poer acerca do seu dela
em tudo semelhável para dela sempre se membrar
(MA: 566)

Por outras palavras, o amor é o túmulo que contém a memória da amada, tal como se pode ler no seguinte passo do segundo poema do díptico:

Só no amor eu vejo túmulo capaz
de conter o que fui e o que fiz
e de imóvel do coração das mãos dos pés
encontrar finalmente a procura da paz
(TT: 769)

Este passo é importante porque faz o amor equivaler ao túmulo¹³⁰ que contém a memória do que se foi e fez. O que se foi e fez é a uma forma de falar da preservação da amada, pois tem de ser considerado em função do amor que se tem pela amada ou pela coisa perdida; é assim que o poeta se refere à união com a amada na segunda parte do dístico de Garcilaso: “não sinto/ nada por mim nem por ninguém fora de ti”¹³¹. A mediação da memória pressupõe uma distância temporal entre os amantes e não é uma forma de presentificar o que se perdeu. Com efeito, a memória é uma memória do esquecimento,

¹³⁰ Não se diz que o túmulo, ou a morte que este pressupõe, cifra um amor além da morte, mas que o amor é um túmulo. Isto parece paradoxal: se o túmulo cifra um amor que une ou funde os dois amantes, não deve funcionar como *facies hippocratica*.

¹³¹ Este passo significa igualmente uma fusão do poeta com a poesia. O objecto desejado é a poesia, pois o meio absorve o fim: é o que acontece neste poema. O exemplo mais significativo é o passo seguinte, de “Ao regressar episodicamente a espanha...”: “Eu amo com amor e amo tanto amar-te/ que nem contigo morta tenho medo de perder-te/ pois quanto mais te perco mais te encontro” (TT: 760).

que é incapaz de apreender o real; lembrar equivale, assim, a ter consciência da perda da memória ou confrontar-se com uma *facies hippocratica*^{132, 133}.

Outro modo de se falar euforicamente da distância, no contexto da ficção da morte, é através de “pensamento”. O pensamento (consciência) está na base da tragédia, como sabemos, e aparece, em muitas ocasiões, para marcar a negatividade da linguagem: “pensar é o que não nos leva às coisas” (*DTA*: 823); “As coisas em que penso não existirão muitas vezes talvez a não ser/ no meu pensamento ou então o meu pensamento modifica-as” (*TT*: 658); “Quero dormir não ter esta doença de pensar” (*TnT*: 468). Momentos há, todavia, em que o pensamento é uma forma de ligação. Em *MA*, o pensamento está ligado à perda das coisas que se amam, mas é equiparado à saudade, considerada, versos antes, uma forma de união:

Somos não pedro e inês somos um só e talvez
penedo da saudade seja o nome que nos há-de
dar quem aos dois quiser propriamente chamar
(...)
pois basta abraçar uma mulher
para o homem perder aquela a quem amar
pois só o pensamento é sentimento
e apenas na verdade é a saudade

¹³² O tema do esquecimento é frequente em Ruy Belo. Pedro Serra trata o assunto do binómio esquecimento/memória em *MA*: “O binómio implica, pois, o problema da relação entre *res* e *verba*. (...) Uma *coincidentia oppositorum* que se traduz no facto de a «lembrança» ser consubstancialmente imagem «deformada» do real. A *memória* escrita, isto é, a palavra poética, é *esquecimento* na medida em que não reproduz o real” (cf. Serra, Pedro, “V. Ars Oblivionis. Memória e Esquecimento n’A *Margem da Alegria*”, in *op. cit.*, p. 114).

¹³³ Ilustro a relação entre união, memória e distância com mais um exemplo. Em *MA*, depois de se falar da dialéctica de aproximação e distanciamento, que provoca uma perpetuação do vaivém e implica uma impossibilidade de presentificar a amada (“A sua ausência leva-ma a distância/ e sinto-a mais presente quando ausente” [*MA*: 592]), compara-se a união entre os amantes a um “penedo da saudade”: “Somos não pedro e inês somos um só e talvez/ penedo da saudade seja o nome que nos há-de/ dar quem aos dois quiser propriamente chamar/ saudade do passado sempre desejado” (*MA*: 592). Este amor impossível é considerado o verdadeiro amor: “Quem na verdade amar há-de nos imitar” (*MA*: 592). Mais adiante o poeta volta a sublinhar que a distância é *conditio sine qua non* para o verdadeiro amor: “pois basta-lhe abraçar uma mulher/ para o homem perder aquela a quem amar/ pois só o pensamento é sentimento/ e apenas na verdade é a saudade” (*MA*: 592). É a distância (que aparece aqui num tom disfórico) que constitui a redenção possível para o problema da separação.

Em “Ao regressar episodicamente a espanha...” (fase *post mortem*), o pensamento dá existência: “Penso em ti e por pensar existes” (TT: 759). A apologia do pensamento, na ficção da morte, suporta a ideia de uma redenção assente na separação¹³⁴.

Esta opção pelo pensamento ou pela memória do esquecimento (como lhe chama Serra¹³⁵) tem a ver com a passagem da verticalidade para a horizontalidade; a solução possível deixou de estar no céu (transcendência) para estar no “chão” ou “terra” (imanência)¹³⁶. Esta ideia está presente em MA e no díptico. Considere-se uma passagem deste último:

Nem que viesse deus eu trocaria
por uma bocejante eternidade
a promessa de terra a alegria
de nela confundir-me e ter serenidade
(TT: 760)

A preservação da amada na memória, pelo pensamento, liga-se ao motivo da ascensão da amada a rainha. A ascensão é o resultado da ficção final em que os dois amantes se fundem num “ser único definitivo e imortal”. Portanto, se a ficção da morte não une ou reconcilia plenamente o sujeito e o objecto, “rainha” continua a reportar-se à memória (ou saudade) de uma amada perdida (ideal distante, *facies hippocratica*).

A união além da morte permite preservar a amada na memória ou no pensamento, o que não forma uma ficção plenamente redentora. Por isso, a vertente redentora da ficção

¹³⁴ O pensamento aparece relacionado com a dúvida (“crianças coisas quase apenas pensadas/ coisas das quais se duvida às vezes” [TT: 654]), que é elogiada nestes poemas: “Eu mal a distinguia da neblina/ que a envolvia tanto que sobressaía/ tão evidente para mim como apenas as coisas de que mais duvido” (“Encontro de garcilaso...”, in TT: 754)

¹³⁵ Cf. Serra, Pedro, V. *Ars Oblivionis. Memória e Esquecimento n’A Margem da Alegria*, in *op. cit.*, p. 114.

¹³⁶ Cf. Martinho, Fernando J. B., “Ruy Belo na Terra da Alegria”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo*, p. 84: “(...) várias passagens do monólogo de Garcilaso que ganham uma clara dimensão filosófica, como quando, por exemplo, ele declara não trocar a «terra» e a imanência de que ela se reclama por qualquer transcendência”. Esta mudança de posição liga-se à declaração da troca dos símbolos antigos pelo símbolo da amada: “O meu amor aumenta-te inda mais/ e és enorme e nem consigo ver/ pedras ou pássaros ou plátanos que antes/ eram a minha única razão de ser” (TT: 760); “encontrei na mulher mais do que o céu o chão” (TT: 760); cf. também Morujão, Isabel, *op. cit.*, p. 74-5.

só pode estar na separação/ distância. São diversos os momentos em que o poeta se refere à distância de modo mais ou menos apologético, como o melhor que se pode ter. É o caso da epígrafe deste capítulo (*MA*: 573) ou de um passo no final de *MA*, em que se reconhece que “o mais longe é o melhor sempre o mais longe” (*MA*: 616)¹³⁷.

Neste contexto, é necessário fixar um tropo particular, o oxímoro, que está relacionado com a apologia da distância e é um elemento-chave na invenção da ficção da morte. A forma oximórica é uma figura recorrente na literatura petrarquista e maneirista¹³⁸ (fonte a que Ruy Belo vai beber) e está associada ao tópico poético da morte de amor. O tropo aparece relacionado com a dialéctica de distanciamento e reaproximação entre pólos em conflito¹³⁹, que já referi (*vide* nota 68). Gostaria de sublinhar dois oxímoros particulares, patentes no díptico de *TT*, que regem, nos poemas que temos estado a considerar, a ficção da morte que tenho vindo a descrever: “tanto mais vida teve quanto mais morreu” (“Ao regressar episodicamente...” *in TT*: 759); “a que porque perece permanece” (“Encontro de garcilaso...” *in TT*: 754). Neste caso, a inversão da distância e proximidade é uma inversão entre vida e morte, o que também acontece na poesia maneirista. Para o poeta maneirista, melancólico saudoso da “cousa amada” (fantasma erótico de uma unidade original perdida), a existência é:

a perpetual dying, but death is not death. (...). A living death is a dying life. The antithesis becomes an oxymoron and the dissociated elements of the concept reunite in a tragically lived complex, which expresses itself through a

¹³⁷ Acrescento mais exemplos de como a distância, ou ausência, aparece elogiada nos poemas em causa: “a sua ausência leva-me a distância/ e sinto-a mais presente quando ausente” (*MA*: 592); “que a separação faz aumentar o amor/ e no peito raízes mais fundas plantar” (*MA*: 590); “O amor só se conserva quando a solidão/ de cada um dos dois é respeitada/ mesmo que isso exija a implacável destruição/ dos que não deixariam de se destruir/ se dessem um ao outro a mínima das mãos” (“Encontro de garcilaso...” *in TT*: 755).

¹³⁸ Esta perspectiva eufórica da distância depende também da temática amorosa, pois o tratamento do amor tem, em Belo, um fundo platónico e segue, de certo modo, o esquema petrarquista.

¹³⁹ A título de exemplo, veja-se as seguintes passagens: “de estar num sítio tanto mais se mais ausente/ e mais ausente estar se mais presente/ de mais perto estar se mais distante” (“To helena” *in TnT*: 427); “cidade onde só estou quando estou longe/ e onde mais estou quanto mais longe estou” (“Encontro de garcilaso...” *in TT*: 753); “paul ora perdido ora recuperado/ sempre tanto mais encontrado quão maior a perda for” (“Pequena história trágico-terrestre” *in PP*: 550).

verbal complex whose elements reinforce instead of cancelling each other. Melancholy is the complex result of this opposition of complements.¹⁴⁰

Segundo Claude-Gilbert Dubois, citado por Aguiar e Silva, os elementos do oxímoro reúnem-se e formam o trágico complexo (verbal e vivido) do melancólico. O oxímoro pode servir para expressar os dilemas e contradições de uma consciência melancólica que procura alcançar e petrificar uma alegria sempre diferida. Todavia, o paradoxo, por causa da sua natureza unificadora (*coincidentia oppositorum*), é uma possibilidade de reconciliação, ainda que precária, entre duas coisas. A reconciliação de contrários assenta, em Belo, na inversão (mais do que na coincidência) das categorias de distância e proximidade, separação e união, vida e morte¹⁴¹.

O oxímoro da vida e morte rege a transformação da amada e do amador. O mito inesiano comporta uma ascensão além da morte, regida pelo oxímoro, que inverte a relação entre vida e morte: “a que porque perece permanece” e que “tanto mais vida teve quanto mais morreu” (“Encontro de garcilaso...” in *TT*: 754 e “Ao regressar episodicamente...” in *TT*: 759). A relação oximórica está igualmente subjacente à transformação do amador na coisa amada: a fusão com o ser da amada é uma melhor forma de vida, ainda que implique uma anulação de si mesmo. Isto aproxima-se do esquema neoplatónico, em que aquele que ama está morto para si¹⁴² porque se transforma no ser amado¹⁴³. A poesia beliana, deste ponto de vista, aproxima-se de passagens camonianas como esta, colhida na canção IX:

Assim vivo; e se alguém te perguntasse,
Canção, como não mouro,

¹⁴⁰ Claude-Gilbert Dubois *apud* Aguiar e Silva, Vítor, “The Songs of Melancholy: Aspects of Manneirism in Camões”, in *revisionary history of Portuguese literature* (Miguel Tamen and Helena C. Buescu [ed.]), Garland Publishing, 1999, p. 40.

¹⁴¹ Por um lado, os oxímoros levam à perpetuação e engrandecimento do vaivém poético (a “dialéctica de distância e reaproximação entre polos em conflito” [cf. Marnoto, Rita, *op. cit.*, pp. 607-11]); é o que se diz na passagem supracitada: “(...) whose elements reinforce instead of cancelling each other”. Tenho estado a defender, todavia, que o oxímoro não serve só para perpetuar a melancolia e tem uma vertente redentora que assenta na reconciliação de opostos.

¹⁴² Cf. Aguiar e Silva, Vítor, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 41: “but the lover lives in his beloved, and therefore – dying of love in himself – does not die, because he lives in his beloved lady”.

podes-lhe responder que porque mouro.¹⁴⁴

O amor traz a morte, mas a morte é uma forma de vida: a da amada (com a qual está fundido o amador). É o que acontece na ficção da morte.

A distância é, assim, um elemento redentor (e paradoxal) na ficção da morte. A perplexidade da distância é resolvida pelo oxímoro da vida e morte, que equivale, no fundo, ao oxímoro da proximidade e distância: “de estar num sítio tanto mais se mais ausente/ e mais ausente estar se mais presente” (“To helena” *in TnT*: 427). Com efeito, a morte da amada deriva da consciência que o sujeito tem da distância. Por isso, a vida da amada (*post mortem*) é estar presente na ausência ou unida ao sujeito, apesar da separação. Melhor que “apesar” será “por causa”, pois esta ficção da morte é homeopática: a cura é a própria doença, a separação é vista como a melhor forma possível de união.

3.4.2. “O jogador do pião”

O segundo problema da ficção redentora já foi referido a propósito de “Figura jacente”, de *PH*. Vou debruçar-me sobre a natureza dinâmica da ficção da morte e tentar compreender a sua vertente redentora. Defenderei que a ficção da morte tem de ser lida em função de uma noção de tempo simultaneamente dinâmico e estático ou uma configuração estática de um movimento rotativo/ cíclico interminável.

Em *MA* e no segundo poema do díptico, fala-se na adopção, pelo sujeito, de uma atitude preparatória, que possibilita a fusão final com a amada: a disposição de entrega ao tempo e um declínio de estatuto, de senhor para servo (*cf.* pp. 90-1). É esta atitude que possibilita ao “amor” unir os amantes além da morte: “Mas que outra coisa pode ele fazer/ que deixar-se vencer por quem ele vence/ até aos dois o amor os igualar” (*MA*: 590). Há um estado de coisas preparatório que não tem a ver com o esforço de deter o tempo, mas, contrariamente, com a aceitação da perda ou passagem do tempo. É preciso notar que a redenção está na passagem do tempo: a única forma de deter o tempo é deixando-se levar por ele; a aceitação da perda, envolvida no vaivém poético, é uma forma de o suspender, e recuperar o que se perdeu. A ficção da morte, a eternidade em que o poeta se transfigura,

¹⁴⁴ Camões *apud* Aguiar e Silva, Vítor, *idem, ibidem*, p. 41.

não pode, assim, ser estática e definitiva, mas dinâmica, tal como o vento (“A minha eternidade é a do vento/ que pelo movimento arrisca quanto é/ e todo se resume no momento” [TT: 768]) ou a “aventura do mar largo” (cf. “A morte da água” in HP: 357).

É necessário explorar o modo como aparece representada a morte dos amantes em MA, i.e., a imagética tumular e o motivo do Pedro bailador. Na terceira secção (canto) de MA, desenvolve-se uma *ekphrasis* dos túmulos de Pedro e Inês, no mosteiro de Alcobaça, que cifram a ficção da morte ou união dos amantes além da morte. O elemento mais referido é a rosácea, que se pode observar “à cabeceira da arca tumular de pedro” (MA: 566) e é constituída, ao todo, por dezoito edículas que compõem a roda da fortuna e da vida: “A dureza de pedro em sua página de pedra/ perpetua em beleza o seu carácter justiceiro/ e as dezoito edículas as pétalas da rosa/ que sem cessar floresce à cabeceira da arca tumular de pedro” (MA: 566). O último verso indica que a rosácea cifra um movimento rotativo, um perpétuo princípio que caracteriza a vida e a fortuna: “essas pétalas rodam como roda a fortuna a vida efêmera” (MA: 566). Ora é o movimento rotativo da rosácea que permite suspender o tempo e outorgar aos amantes a união além da morte:

Nessa rosácea que em círculos concêntricos
tem a fala da pedra da catástrofe
à cabeça do túmulo de inês
(...)
prolonga no calcário a vida dos amantes e ali
o tempo quebra contra o muro da paixão
(MA: 567)

Temos assim uma ligação evidente entre a ficção da morte e um movimento rotativo que nunca cessa.

A imperfeição da ficção da morte deve-se igualmente ao facto de a morte ser uma preparação ou espera de um fim, o que esbate a diferença entre morte e preparação da morte. Repare-se como a interminável rotação da rosácea é também a espera de um fim, o juízo final:

e ao fim o amante infante espera o fim do mundo
quando o tempo acabar e sem cessar puder estar
de pé junto daquela que na terra tanto amou
(MA: 567)

Se a escrita é uma preparação da morte, a morte continua a ser uma preparação de um fim. É por isto que os estados de coisas (antes e depois da união eterna dos amantes além da morte) se confundem nestes poemas. Com efeito, em *MA*, a rotação da rosácea, que existe *post mortem*, é feita equivaler à oscilação de encontros e despedidas (e euforia e disforia) que caracteriza o amor de Pedro e Inês e o vaivém poético. Considere-se a seguinte passagem:

Mas nos olhos de inês há muitas vezes pressentimentos
a roda da fortuna touca-lhe a cabeça
e a roda começa e traz bons e maus momentos
e nada além da morte há quem a vença
(MA: 588)

A ligação do vaivém poético com a rotação da rosácea não sugere apenas a persistência do movimento após a morte. O passo reporta-se a uma fase em que Inês ainda está viva e contida na rosácea (poema), que cifra a eternidade além da morte. Por outras palavras, o poeta situa-se, ao mesmo tempo, no fim e antes do fim, vendo nos túmulos a memória do passado, a história do amor de Pedro e Inês¹⁴⁵. A ficção de fim é uma forma de vida além da morte, uma união definitiva dos amantes, mas contém, paradoxalmente, uma memória que se continua a organizar em ausências e diferimentos, tal como a narração retropectiva do amor de Pedro e Inês, em *MA*¹⁴⁶. Assim, a ficção da morte não põe termo à inquietude

¹⁴⁵ Gostaria de chamar a atenção para um passo (MA: 601), citado na página 75, (*vide* também a nota de rodapé 127), que condensa dois tempos diferentes. O presente da enunciação situa-se num estado de coisas que antecede a morte definitiva dos amantes, mas Pedro jaz no túmulo, existe depois da morte: “voltado para coimbra de costas para santarém”. Ora isto sustenta o ponto que tenho estado a fazer: a ficção de fim contém em si um estado de coisas anterior, cifrando, por isso, o movimento rotativo e interminável da actividade poética.

¹⁴⁶ Apesar da existência da ficção redentora, os poemas nunca deixam de ser marcados pela negatividade, e o “constructo retrospectivo”, como diz Pedro Serra, nunca deixa de se organizar “em torno de ausências e diferimentos” (*cf.* Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 116).

itinerante da poesia: preserva-a. Até mesmo no interior da ficção da morte redentora, a alegria é diferida. Pode sustentar-se, assim, que a ficção da morte é a invenção de uma forma estática e definitiva (um ponto fixo de permanência) que condensa o movimento rotativo e interminável do amor (e poesia): veremos que esta coexistência de temporalidades constitui, com a distância, a vertente redentora da ficção da morte.

O outro motivo crucial é o motivo do bailado ou dança de Pedro, que aparece, sobretudo, na décima e última secção (canto) de *MA* e que se reporta a uma fase *post mortem*, já no interior da ficção de morte. O motivo contribui igualmente para o que tenho estado a defender a partir do motivo da rosácea do túmulo de Pedro: a ficção da morte é, simultaneamente, estática e dinâmica. Inscreve, assim, numa ficção final e definitiva, um movimento interminável. O início da secção começa por caracterizar o movimento de Pedro como baile rotativo interminável, que constitui um fim em si mesmo:

e ele em redor baila baila sempre
Nem sequer na lareira existe lenha
longamente se ouvem muito longe as longas
e ele baila no ar como quem vai morrer
e ele sempre perjura quando jura
e reflecte no ar a sua silhueta
e tem no seu bailar o seu durar
como luzes num rio à noite reflectidas
(*MA*: 608)

Logo de seguida, o bailado é equiparado a uma forma de canto além da morte que consegue, por causa da distância, presentificar a amada melhor que antes:

Existe uma donzela em sua vida
canta loas à virgem com os olhos postos nela
agora que morreu para viver
ela que ao estar presente sempre lhe faltou
mas que depois nunca deixou de vir ouvi-lo aos atalhos
(*MA*: 608)

Este motivo também aponta para uma continuidade entre um estado de coisas antes e depois da morte. À semelhança da rosácea, o bailado é uma forma de esperar o fim do mundo, ou juízo final: “Há-de bailar até ouvir as trompas/ baila como se fosse a sua derradeira noite” (MA: 608). Ou seja, permite constatar que a vida além da morte tem um carácter não definitivo, pois prepara um fim que nunca chega. É impossível não notar a semelhança entre o motivo do bailado e o poema que analisei no segundo capítulo deste trabalho, “Estátua de rapariga que se prepara para dançar” (vide. *TnT*: 410-1), relacionado com o tópico da escrita como preparação da morte. Pedro Serra relaciona também o motivo do “Pedro bailador” com o poema de *TnT*. Para este crítico, a dança está relacionada com a contemplação de um “memento”¹⁴⁷, imobilizado no instante de começar, abertas ainda todas as possibilidades¹⁴⁸. Contudo, o bailado (contemplação) não se refere apenas a Pedro; vimos que após a morte definitiva da amada no peito de Pedro (o poeta), esta passa a ser rainha do reino dos mortais: o baile representa assim, também, uma alegria que se torna social¹⁴⁹. Há uma passagem do crítico em causa que sintetiza o que entendo por bailado e, por conseguinte, ficção da morte:

“O sujeito é *um* sujeito de uma sociedade de outros para quem *baile* ou *contemplação* ritualizam uma memória eternizante”¹⁵⁰

A união dos amantes comporta uma alegria que é figurada no motivo da dança ou no bailado de Pedro e dos mortais (poeta e leitores). A ideia de ritualizar a memória pressupõe uma eterna repetição, que equivale, de modo geral, ao movimento itinerante da poesia. Ao mesmo tempo, este movimento é uma forma de contemplar ou olhar, isto é, preservar, na memória, a amada ou objecto perdido com que se vivera em tempos imemoriais: “um grande olhar de calma do olhar me cai/ tenho-te na memória mais que o país mais do que a vida” (MA: 609); “Creio que a bem dizer não fiz mais do que olhar”

¹⁴⁷ Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 119: “Ora, do meu ponto de vista, temos um poema *ecfrástico* em que o sujeito nos diz de uma paragem – como na «Declaração de amor a uma romana do século segundo» - para a *contemplação* de um *memento*”.

¹⁴⁸ Américo António Lindeza *apud* Serra, Pedro, in *idem, ibidem*, p. 119: “«Sendo uma espécie de Gradiva imobilizada no instante de começar, a rapariga não é tributária da terra nem do tempo. Não é hóspede nem peregrina da terra»”.

¹⁴⁹ Esta vertente social do baile é ilustrada numa passagem de MA, que utilizo mais à frente (vide pp. 91-2). Veja-se o que diz Pedro Serra: “Temos aqui, pois, a *Urzene* em que a «alegria» se torna *social*. Precisamente no motivo do baile” (*idem, ibidem*, p. 119).

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 119.

(MA: 612). Não estamos longe dos modos de redenção apresentados no segundo capítulo, em que o movimento itinerante é um modo de manter ou preservar a amada pela distância, forma precária de a ter/alcançar.

Não é descabido, por isso, considerar que as núpcias dos amantes (“Noite de núpcias é esta noite de morte” [MA: 613]; “Hoje sinto na alma a tua alma/ ouvem melhor na morte os teus ouvidos/ a nossa boda é eterna agora” [MA: 617]) ou a ficção da morte, funciona como uma perspectiva estática e definitiva de uma eterna rotação (a do movimento itinerante da poesia) que ritualiza, como diz Pedro Serra, uma memória eternizante, ou seja, eterniza um movimento (bailado, rosácea) que equivale, noutra perspectiva, à contemplação estática da coisa perdida para sempre.

A ficção da morte possibilita suspender o tempo no instante de começar ou numa “colina do instante”¹⁵¹, ainda que esta suspensão exista como movimento rotativo. Há uma mistura de temporalidade estática e dinâmica¹⁵² ou fixação de um dinamismo num eixo ou ponto fixo¹⁵³. Não cessa o movimento, até porque a morte redentora continua a ser a preparação de um fim inatingível. Nesta preparação, como sabemos, o fim é deslocado para o percurso (vaivém itinerante), que é a melhor forma de obter, precariamente, o fim que se prepara. Assim, a preparação, tal como a manutenção à distância, é uma forma de apontar constantemente para uma coisa perdida que nunca morre; o apontar é a contemplação, a vertente estática do movimento e uma forma precária de ligação. Assim, é possível defender que a ficção de morte é a poesia, que permite, no decorrer do vaivém itinerante, suspender no tempo a memória do objecto

¹⁵¹ A ficção de morte pode ser considerada como forma precária de conseguir alcançar a colina do instante na poesia. A colina do instante, como sabemos, refere-se a um instante místico (atemporal) que torna possível uma reconciliação com as coisas. Ora esta ficção também supõe uma suspensão do tempo (“o tempo quebra contra o muro da paixão” [MA: 567]), ainda que essa suspensão se dê como “devir alterizante” (cf. Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 116). Este motivo aparece, de resto, em MA: “colina do instante e dessa apenas o infante/ tem o certo segredo exibido sem medo” (*vide* MA: 599). É assim que Pedro Serra se refere ao motivo: “Assim, também o amor o suspende [sujeito/Pedro] no tempo, condição que é dita em *A Margem da Alegria*, como noutros lugares da poesia beliana, pela metáfora da «colina do instante»” (Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 116).

¹⁵² Chamo a atenção para a consideração de Pedro Serra sobre o “poder relativo” da palavra poética beliana (tal como a fotografia) sobre o tempo: “Assim, a palavra pronunciada – dita – faz: (i) parar o tempo, (ii) rodar o tempo. Considero fulcral esta noção de um tempo simultaneamente dinâmico e estático” (*vide*. Serra, Pedro, “III. Ut pictura (fotografia/fotograma) poesis. Ecfrase de objectos fotográficos e cinematográficos na poesia beliana”, *in op. cit.*, p. 95).

¹⁵³ A ficção de morte, uma forma de estabilidade na instabilidade, figurada, em MA, na imagem da rosácea e bailado, podia ser igualmente representada pela imagem do pião de “O jogador de pião”, que apresenta um movimento rotativo em torno de um ponto fixo/ eixo, permitindo, deste modo, suspender o tempo num regime de perpétuo princípio: “Tudo é redondo e torna ao ponto de partida” (BB: 219). Cf. também *idem*, *ibidem*, p. 95.

perdido. Por outras palavras, a ficção da morte faz da separação e da instabilidade do percurso a melhor forma de superar a problemática da separação.

3.5. A ficção da anulação do “eu” e a possibilidade da alegria

“Ah, poder ser tu sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso!”¹⁵⁴

A ficção da morte permite inventar um tempo suspenso (ponto fixo) que condensa um movimento rotativo e permite preservar a coisa perdida para sempre. É necessário, todavia, referir um factor importante, na ficção da morte, que outorga à separação e instabilidade a sua componente redentora; um mecanismo que torna possível ver presença na ausência e alegria no seu diferimento. Refiro-me ao tópico da anulação da consciência ou subjectividade.

Recordo que o renascimento da amada implica a sua morte no peito do amador, o que pressupõe a anulação da consciência, pois o amador deixa de ter peito para receber a amada e sofrer a perda. Isto remete para o motivo da transformação do amador na amada, em que o amador é absorvido por ela, deixando de existir. É preciso notar que esta transformação tem de ser vista também do ponto de vista do poeta e poesia: o poeta transforma-se na poesia, anulando-se. Com efeito, a ascensão do estatuto da amada significa o alargamento do reino, do peito de Pedro para o reino dos mortais, o que equivale a dizer que a amada passa a estar, definitivamente, preservada na, e pela, poesia¹⁵⁵.

Além disso, para que o “amor” iguale os amantes, é necessária a adopção de uma atitude propedêutica que o permita: uma atitude de passividade e sujeição. Considere-se os seguintes passos, que ilustram a atitude em questão:

e consegue ser livre só por ser cativo

¹⁵⁴ Fernando Pessoa, “Ela canta, pobre ceifeira,”.

¹⁵⁵ É assim que Pedro Serra interpreta o significado da ascensão a rainha: “O Ser – digamos: Inês rainha – é posposto para um futuro *post-mortem*, ou, se se quiser, na e pela palavra do poeta que canta «os amores e a morte» (...)” (Serra, Pedro, *Ars oblivionis. Memória e esquecimento n’A Margem da Alegria*, in *op. cit.*, p. 116).

(...)

Mas que outra coisa pode ele fazer
que deixar-se vencer por quem ele vence
até aos dois o amor os igualar

(...)

Que ser senão já o senhor mas apenas o súbdito
sujeito a esse império a esse empório
a esse território desse rosto

(MA: 590);

Só esse é o meu reino e subsistir
é entregar-me ao tempo eterno rio
que poderei deter se me deixar levar
(TT: 764)

A atitude passiva permite que o amador se transforme na amada; deixar-se levar pelo tempo, ou vencer pela a amada, é uma forma de se anular, fundir com o tempo (“e ser não outra coisa ser a própria mudança/ ficar nesse mudar com a possível estabilidade” [“Estudo” *in* HP: 306]) e com a amada. Isto sugere que a ficção da morte é também a ficção de uma poesia escrita sem consciência que a pense ou já autónoma em relação ao poeta que a escreve.

A anulação da consciência permite inventar a ficção da morte redentora e colmatar a relação entre “res” e “verba”¹⁵⁶ ou sujeito e coisa perdida. O momento que melhor ilustra esta ideia é um passo de MA, que permite referir novamente o motivo do bailado, equiparado agora à alegria:

Pensa porém ainda reinventar a alegria
que há muito em sua vida se não via
alegria mexida por alegres bailarinos
bons bebedores de sidra e de vinho
e exige que ao dançar todos lhe passem a chamar alegre pedro

¹⁵⁶ Expressão emprestada de Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 114.

como se nunca houvesse estado ou sido triste
Não mais sonhava findaria essa férvida alegria
(...)
e a alegria seria a chama que se havia de atear
para que sem nunca mais parar todos bailassem
(MA: 585)

Este passo precede a ficção de morte. Outrora, havia alegria, “mexida por alegres bailarinos”; hoje, *in medias res*, Pedro pensa “reinventar a alegria” e sonha com uma alegria que não findasse nunca. Mas a esperança é logo destruída pela consciência:

Mas começou de súbito a sentir as casas
longe os seus olhos desceram
e a mulher que vira nunca existira
e agora a sua dor era maior
pois nunca houvera aquilo que sonhara
e não havia a terra da alegria
e a alegria era afinal o triunfal inferno
(MA: 585)

Daqui se infere que é necessário desconhecer a finitude para que possa haver bailado. Por outras palavras, o bailado redentor só é possível sem a consciência que mata a alegria. É o que aparece sugerido no passo seguinte, em que se define a alegria de outrora (o bailado):

Alegre era pensar não se pensar
não se saber que um dia há-de alguém morrer
alegre meditar sem meditar
e ser sem se pensar se alguém quisesse viver
(MA: 585)

De acordo com o passo, a alegria é (1) pensar sem pensar, (2) esquecimento da finitude, (3) admitir que um dia já se teve o objecto perdido (lembrança do esquecimento ou alegria marginal):

Mas ou triste ou alegre alegre mesmo
sempre que as mais das vezes se sentia triste
era admitir que um dia não sabia quando
pudera confundir os cabelos vermelhos
com os cabelos louros daquela mulher
(MA: 585)

A minha proposta é que a ficção da morte permite inventar a alegria tal como é descrita neste passo. A anulação da consciência permite pensar sem pensar (o que não deve estar longe da impossibilidade desejada por Fernando Pessoa no seu poema “Ela canta, pobre ceifeira,”: “Ah, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua alegre inconsciência,/ E a consciência disso!”) e permite o esquecimento da morte como finitude¹⁵⁷, como diz Pedro Serra. Este esquecimento permite reconhecer alegria na alegria marginal, no seu diferimento. Neste sentido, a ficção da morte celebra a visão alegórica subjacente à margem da alegria, porque torna possível monumentalizar a memória da amada enquanto forma fixa, definitiva e redentora: a presença passa a estar na ausência e a estabilidade na instabilidade.

A anulação da consciência está igualmente patente noutros poemas de Ruy Belo, associada a uma morte que é considerada a melhor solução possível. Com efeito, a posição horizontal, o regresso à terra ou a dispersão no mar (ficções de fim) aparecem constantemente, em Belo, associadas a uma forma de anonimato ou impessoalidade. O anonimato advém do processo de entropia (que prepara a morte), que progressivamente dispersa o sujeito e o devolve à terra, como se pode ler em “Breve programa para uma iniciação ao canto” (cf. *TnT*: 367-8)). Este motivo da dispersão ou adesão à terra deve ser considerado paralelamente ao motivo da união dos amantes e à fusão do poeta com a

¹⁵⁷ Serra, Pedro, *op. cit.*, p. 117: “(...) o *outro* é amável e monumentalizável na justa medida em que o sujeito esquece a sua mortalidade. (...). A cognoscência da alegria sua terra supõe o esquecimento da morte como finitude. Trata-se, contudo, de um conhecimento (auto)deceptivo, próprio do sonhador ou do louco, que suspendem a história e se projectam na intenção do eterno, isto é, da morte como absoluto”.

poesia. Com efeito, a impessoalidade é uma condição necessária para a viabilidade ficcional da sobrevivência além da morte. Considere-se um passo de “A morte da água” que descreve o desaguamento do rio Cávado:

“Um rio é a infância da água. (...) Na foz é que há a aventura do mar largo. Acabou-se mesmo qualquer possível árvore genealógica, visível no anel do dedo. Acabou-se mesmo qualquer passado. É o convívio com a distância, com o incomensurável. É o anonimato. E a todo o momento há água que se lança nessa aventura. (...). Agora é a morte. Ou a vida.” (HP: 357)

A “aventura do mar largo” é equiparada à aventura poética. O mar aparece frequentemente associado a uma itinerância instável que resiste à fixação de sentido¹⁵⁸ e que equivale ao processo entrópico ou morte continuada do sujeito, que se dispersa, fragmenta e funde com o mar: “pois incessante como o tempo o rio corre/ e no mar que obstinadamente busca finalmente encontra/ se não a solução o esquecimento de quem morre” (“A sombra o sol”, in TT: 799-800). Além disso, trata-se de um movimento interminável: a água nunca deixa de morrer (desaguar) e continua a lançar-se na aventura¹⁵⁹.

Outro poema ilustrativo da fusão anónima com o mar, como morte redentora, é “Fala de um homem afogado ao largo da senhora da guia no dia 31 de agosto de 1971”, de TT. Neste poema, faz-se um paralelismo entre a morte do homem (sujeito de enunciação), que se dispersa no mar (“fender as minhas vísceras dispersas/ por estes cinco mares onde espalho/ a morte merecida pela minha condição de peixe?” [TT: 745]) e a morte definitiva do poeta, que se funde com a poesia. Com efeito, a morte (“condição definitiva”) é vista como a solução para a “indigna sujeição” dos vivos¹⁶⁰. Além disso, o mar (em que o homem se afoga e com o qual se funde) é comparado aos lençóis onde, antigamente, o poeta se sentia transportado a sítios do passado (“levado pela mão de

¹⁵⁸ Cf. Santos, Cristina Firmino, “Algumas proposições sobre um «poeta líquido»”, in *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁹ Volto a insistir que a fusão do sujeito com o mar é a fusão do poeta com a escrita. É o que afirma Cristina Santos: “(...) o apelo do mar é feito equivaler ao apelo da escrita (...). A fusão com o mar representa a diluição e incorporação de sujeito e objecto que o processo de escrita vai concretizando (...)” (*idem, ibidem*, p. 43).

¹⁶⁰ É o que se depreende pela seguinte passagem: “convencidos [os bêbados prostrados] talvez de vir a ter em tão precária posição/ mera antecipação da humana condição definitiva/ alguma solução para a sua indigna sujeição?” (TT: 745)

camilo pessanha e dylan thomas” [TT: 747]); adquire, assim, uma função redentora: “eu que em lençóis de linho ambicionava repousar/ são de água os meus lençóis e à volta é o mar” (TT: 747); “e que em verdade agora mais do que acabar/ o que fiz foi voltar à minha origem” (TT: 748). Esta vida além da morte implica uma sobrevivência impessoal/ anónima. É o que acontece neste poema, não só pela presença do fenómeno entrópico (“fender as minhas vísceras dispersas/ por estes cinco mares onde espalho/ a morte merecida pela minha condição de peixe” [TT: 745]), mas pela separação que se estabelece, no poema, entre mar e terra, quando o poeta, na perspectiva do morto, indaga sobre a falta que faz (ou não) na terra (“Alguém notou acaso a minha falta/ para além dum visível ponto de referência” [TT: 744]) e pelo modo como, na sua ausência, o mundo continua (“Ao menos uma folha se moveu quando morri/ (...)/ Onde dormem agora os que eu amei?” [TT: 744-5]).

O anonimato está patente em ocasiões em que a morte é apresentada como a possível solução ou redenção. Considere-se o prefácio à segunda edição de *AGRE*, em que o poeta fala da sua “suprema ambição”, ser um “simples mineral” e passar a ser a “voz da terra” (cf. *AGRE*: 15); “Estudo”, em que o poeta expressa o desejo de “mudar mas mudar principalmente de mim/ deixar o ser incómodo em que tudo me acontece” (*HP*: 306); a condição intermédia e dubitativa de “Certas formas de nojo”, de *BB* (“Nem sei já se nasci ou quando ou se morri/ Não sou todo este ser que finalmente de si mesmo se cansou/ (...) / Só essa longa posição vale afinal a pena/ Ao menos exististe e conversaste e voltaste-te para mim/ amigo que partiste direito enorme triste?” [*BB*: 238-9]); e “Figura jacente”, que pressupõe o esquecimento do passado: “Desfez-se a curva última da estrada/ nada ficou após meus gastos passos” (*PH*: 167). Além disso, note-se que a “voz da terra” só pode ser conseguida na, e pela, poesia: “(...) poeta do passado/ (...) / no túmulo pouco antes visitado onde descobre vivo quem à séculos diziam tem morrido/ mas sabe existir como existiria só/ se nunca nem de leve ele houvesse existido” (“Pequena história trágico-terrestre”, in *PP*: 551).

Em suma, a condição de anonimato está ligada à anulação da consciência, que está associada à atitude passiva e a uma “impassibilidade” que se adquire: “simples mineral, com a sua impassibilidade e a sua adesão à terra” in *AGRE*: 15). Ora isto é uma condição necessária para a viabilidade da vertente redentora da ficção do fim, pois possibilita o esquecimento da finitude e, por conseguinte, a possibilidade de ver, na distância, na instabilidade e na memória do esquecimento, uma forma de alegria. Com efeito, apesar da inelutável distância e ausência do “amigo”, Ruy Belo inventa uma saída (ficcional)

para o problema da separação, através de uma forma impessoal de sobrevivência à morte que lhe permite escapar do fardo da história, ou da “memória fugitiva como água”, e ficar suspenso num perpétuo princípio¹⁶¹.

Conclusão – a Alegria em Preparação

É necessário mostrar como a morte redentora excede a ficcionalidade, implicando uma solução real, embora precária, na poesia de Belo. Volto a sublinhar que esta ficção da morte acontece na poesia e pela poesia: a fusão com a “amada”, o regresso à terra e diluição no mar têm de ser lidas igualmente como fusão do poeta com a poesia.

A escrita é um processo entrópico que significa a preparação ou espera de uma morte redentora, a qual não representa uma finalidade plena, mas a preparação de uma finalidade. Não há, assim, diferença entre a preparação da morte e um estádio além da morte mas aquém da finalidade plena. A diferença é esta: o estado de coisas depois da morte pressupõe a imaginação de uma poesia já escrita ou dita para sempre: uma poesia com que o poeta se fundiu, anulando-se. Por outras palavras, depois da morte, a poesia é imaginada do ponto de vista de um sujeito que não é mais afectado pela consciência da perda, encontrando, por isso, alegria no seu diferimento e união na separação.

Se o estado de coisas além da morte é uma forma de continuação do vaivém poético, a finalidade coincide com esse mesmo vaivém. Já referi várias vezes que o fim se desloca, nesta poesia, para o processo. Recordo como a aventura marítima aparece descrita, em “A sombra o sol”, de acordo com Cristina Santos, como sendo uma “*espera*

¹⁶¹ Este esquema aproxima-se, *mutatis mutandis*, do que Mircea Eliade diz sobre a forma como os povos primitivos se protegiam do terror da história (e, por consequência, do fardo do Eu ou consciência), através do regresso periódico a um arquétipo ou origem, de forma a abolir o tempo decorrido: “a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um acto (ou objecto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da «história»; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para uma época mítica em que o gesto exemplar foi revelado”; “ele [o indivíduo primitivo] só se reconhece como *real*, isto é, como «verdadeiramente ele próprio», na medida em que deixa precisamente de o ser” (vide Eliade, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno* [trad. Manuela Torres], Edições 70, 1981, pp. 50 e 49, respectivamente). Além disso, a vida além da morte era possível, para o homem primitivo, como sobrevivência impessoal, pois não havia a “consciência histórica” do homem moderno; o indivíduo funde-se numa categoria de arquétipo: “A transformação do defunto em «antepassado» corresponde à fusão do indivíduo numa categoria de arquétipo” (vide. *idem, ibidem*, p. 62). No interior da ficção de fim, em Ruy Belo, o anonimato ou impessoalidade é condição necessária para a invenção da vida além da morte, que se dá pelo constante regresso a uma origem, que é uma forma de contemplar (apontar para) uma origem (objecto perdido).

que, tantas vezes ludibriada, passa a constituir uma finalidade em si mesma”¹⁶². Além disso, a morte dos pescadores (entropia) é uma forma de fusão com o mar (que se reporta à escrita/ poesia)¹⁶³. A ideia é igualmente sugerida quando se diz que o risco é a mais profunda razão de vida. De resto, existem muitos momentos em que o poeta se refere ao processo como sendo interminável e, em si mesmo, uma forma de ganho (e.g., “tenho no movimento o meu sustento” [“Nem sequer não” in *TT*: 691], “és para perseguir sem encontrar” [“VII. Tempora núbila” in *PH*: 158], “Eu amo com amor e amo tanto amar-te/ que nem contigo morta tenho medo de perder-te/ pois quanto mais te perco mais te encontro” [“Ao regressar episodicamente a espanha...” in *TT*: 760]).

Deste ponto de vista, a união dos amantes além da morte (transformação do amador na coisa amada), que depende do esquecimento da perda, equivale, no fundo, à fusão do poeta com a poesia. A terra e o mar (com que o sujeito se confunde) representam, assim, a obra poética de Ruy Belo, o “lugar” onde o poeta pode cumprir finalmente a sua prometida condição horizontal. Neste contexto, é plausível considerar que esta ficção de fim acarreta uma implicação ou valor redentor real, embora precário, para uma poesia marcada pela negatividade; a implicação passa pela consideração eufórica dos “poucos poderes” da poesia.

É necessário ter em conta o que designei como “problemas” da ficção, a distância e o movimento, que permitem deflacioná-la e aproximá-la dos modos de redenção apresentados no segundo capítulo deste trabalho. Com efeito, vimos que, no contexto da ficção de morte, a ênfase é colocada (1) na preservação da amada na memória, que implica ver uma união na separação ou uma forma de vida na morte (*coincidentia oppositorum*); (2) um eterno bailado (ou rotação), que continua depois da morte, e permite renovar um risco e perpetuar a memória da amada; (3) uma forma de suspender o tempo numa preparação ou espera sem fim, que é, em si mesma, a finalidade e a melhor forma de a atingir.

Assim, é possível dizer que a ficção de morte, que representa a união do poeta com a poesia (além da morte), permite conceber a poesia como solução possível e real para o problema da separação, em ligação com os modos de redenção analisados no segundo capítulo. A ficção de morte cifra uma forma de conceber a poesia como melhor remédio ou solução, por causa dos seus poucos poderes, índole alegórica, perda

¹⁶² Santos, Cristina Firmino, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶³ Cf. *idem, ibidem*, pp. 42-3.

envolvida; remédio que consiste, no fundo, na possibilidade de “apontar”, como diz Benjamin, através da escrita, para um paraíso em ruínas, a “coisa” perdida. “Apontar” é uma forma precária de unificação, pois a distância é uma forma de proximidade e a ausência uma forma de presença. A poesia é capaz, assim, de “salvar” o mundo e as coisas que se perdem, porque a escrita alegórica pressupõe um esforço contínuo de redimir as coisas ou lutar contra o seu esquecimento¹⁶⁴; e esse esforço (a poesia como preparação da alegria) constitui, em si mesmo, uma forma de redenção.

A minha proposta aproxima-se, *mutatis mutandis*, da ideia benjaminiana segundo a qual o ponto de vista alegórico compreende uma possibilidade de redenção. Segundo Walter Benjamin (*apud* Maria João Cantinho), a alegoria inclui um movimento dialéctico: por um lado, a tentativa de obrigar as coisas a significar, vitima-as e inscreve em cada rosto a *facies hippocratica* da história; por outro lado, a escrita alegórica permite “salvar” o mundo, pois encontra repouso na petrificação da significação alegórica (que diz respeito a uma repetição infinita, de ocorrência em ocorrência¹⁶⁵)¹⁶⁶. A escrita alegórica redime porque a linguagem aponta para uma origem, um “paraíso intemporal”¹⁶⁷.

Claro que esta forma de redenção precária é de natureza homeopática, porque a cura é feita pela própria doença. Isto deve-se, pelo menos, à natureza da linguagem, que aparece quase sempre como agente da própria separação que quer colmatar; além disso, a poesia pressupõe a constante repetição do movimento de vaivém e, por isso, a perda constante de coisas (entropia) no decorrer do percurso itinerante da poesia¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Cantinho, Maria João, *O Anjo Melancólico. Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus, 2002, p.72 e 148, respectivamente: “O alegorista barroco “desperta no mundo de Deus”, porque todo o seu anseio se volta para o esforço de redimir as coisas mediante a escrita.”; “o acto do alegorista, ao fixar através da escrita o que está destinado à morte, liga-se intimamente a esse gesto de ‘salvação’, que é o de lutar contra o esquecimento das coisas, o de tentar lembrar sempre o que já foi e o que está naturalmente destinado à morte, pela palavra, o que confere um carácter explicitamente paradoxal à natureza da alegoria”.

¹⁶⁵ *idem, ibidem*, p. 70: “O olhar saturnino do alegorista tende à dissipação e à desintegração ínsitas à própria significação (a ordem da significação diz respeito à repetição infinita) (...), move-se no “reino das significações”, perdendo-se dialecticamente de símile em símile”.

¹⁶⁶ *idem, ibidem*, p. 72: “Esta dialecticidade, que inere à alegoria, pode ser analisada do seguinte modo: por um lado, o mundo profano, naquilo que é, histórica e mundanamente, é desvalorizado, precisamente porque todas as coisas se encontram unicamente destinadas ao seu fim, mas, por outro, é lançando-se nos “abismos da significação” (...) e da intenção alegórica que o mundo pode ser exaltado, justamente porque ele procura encontrar o seu “repouso” na petrificação da significação alegórica”.

¹⁶⁷ *idem, ibidem*, p. 72: “Podemos, então, afirmar a escrita e, por conseguinte, a linguagem como um modo possível de redenção, convertendo-se a linguagem como algo que *aponta* para esse paraíso intemporal, para um estado mágico e para a salvação das coisas no mundo divino”.

¹⁶⁸ Em ligação com a ideia de cura homeopática, a escrita é também, em Ruy Belo, na sua vertente de jogo e repetição de um vaivém, uma forma de obter segurança (“Aqui é que eu coisa feita de dias única razão/

vou polindo o poema sensação de segurança” [“Portugal sacro-profano – Lugar onde”, in *PP*: 503]) e de lidar melhor com a perda original. Não posso deixar de fazer uma analogia com o jogo de desaparecido-aparecido (“fort-da”), apresentado por Freud no seu ensaio, de 1920, intitulado “Além do princípio do prazer”. O aspecto mais importante desta brincadeira é o desaparecimento do brinquedo (“representado como um jogo em si mesmo”), que é visto, pelo autor, como um modo de reproduzir (através do jogo) um desaparecimento original (neste caso, a ausência da mãe) e, deste modo, obter um papel activo e dominante face a ele (Cf. Freud, Sigmund, “Além do princípio do prazer”, in *Textos Essenciais da Psicanálise – I o Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Publicações Europa-América, 2ª ed., s/d, pp. 233-237).

Referências Bibliográficas

Bibliografia Activa

Belo, Ruy, *Na Senda da Poesia* (ed. Maria Jorge Vilar de Figueiredo), Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

-----, *Obra Poética Poética de Ruy Belo* (org. e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo), vol. 3, Presença, Lisboa, 1984.

-----, *Todos os Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 4ª ed., 2014.

Bibliografia Passiva

Amaral, Fernando Pinto do, “«sei que viverei mais quanto mais eu morrer». a escrita como lugar do amor em Ruy Belo”, in *Literatura Explicativa - ensaios sobre Ruy Belo* (Manaíra Alves Athayde [org.]), Assírio & Alvim, 2015, pp. 157-174.

Aguiar e Silva, Vítor, “The Songs of Melancholy: Aspects of Manneirism in Camões”, in *revisionary history of Portuguese literature* (Miguel Tamen and Helena C. Buescu [ed.]), Garland Publishing, 1999, pp. 30-53.

Athayde, Manaíra Alves, “Um deus artista ou quando as artes tomam o lugar de deus”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (Manaíra Alves Athayde [org.]), Assírio & Alvim, 2015, pp. 315-336.

Bloom, Harold, “The Internalization of Quest-Romance” in *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism* (Harold Bloom [ed.]), New York, W.W. Norton & Company, 1970, pp. 3-24.

Cantinho, Maria João, *O Anjo Melancólico. Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus, 2002.

Cruz, Gastão, “Ruy Belo e a Preparação da Morte”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, Relógio D’Água Editores, 2ª ed., Lisboa, 1999, pp. 112-115.

De Man, Paul, “A Retórica da Temporalidade”, in *O Ponto de Vista da Cegueira* (trad. Miguel Tamen), Lisboa, Edições Cotovia, 1999, pp. 209-250.

Eliade, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno* (trad. Manuela Torres), Edições 70, 1981.

Freud, Sigmund, “Além do princípio do prazer”, in *Textos Essenciais da Psicanálise – I o Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Publicações Europa-América, 2ª ed., s/d, pp. 227-278.

Hartman, Geoffrey H., “Romanticism and “Anti-Self-Consciousness””, in *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism* (Harold Bloom [ed.]), New York, W.W. Norton & Company, 1970, pp. 46-56.

Kierkegaard, Søren, *A Repetição* (Tradução, Introdução e Notas de José Miranda Justo), Relógio D’água Editores, 2009.

Krishek, Sharon, *Kierkegaard on Faith and Love*, Cambridge University Press, 2009.

Marnoto, Rita, *O Petrarquismo Português do «Cancioneiro Geral» a Camões*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2015.

Martelo, Rosa Maria, “Alegoria, fragmento e montagem nos poemas longos de Ruy Belo” in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (Manaíra Alves Athayde [org.]) Assírio & Alvim, 2015, pp. 111-126.

Martinho, Fernando J. B., “Ruy Belo na Terra da Alegria”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (Manaíra Alves Athayde [org.]), Assírio & Alvim, pp. 73-92.

Morujão, Isabel. “Mulher única, inúmera mulher”, *Colóquio/Letras* (Dossiê Ruy Belo), Lisboa, nº 178, Set 2011, pp. 72-9.

Santos, Cristina Firmino, “Algumas proposições sobre um «poeta líquido»” in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (Manaíra Alves Athayde [org.]), Assírio & Alvim, 2015, pp. 35-44.

Santos, Cristina Firmino, *Ruy Belo e a Invenção do Fim*, Tese de Mestrado, F.L.U.L., 1994.

Santos, Cristina Firmino, “Poesia e Fantasma”, in *A Teoria do Programa. Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M.S. Lourenço* (António M. Feijó e Miguel Tamen [org.]), Programa em Teoria da Literatura, Lisboa, 2007.

Serra, Pedro, *Um nome para isto: leituras da poesia de Ruy Belo*, Angelus Novus, 2003.

Sousa, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro – um Tema Português na Europa*, Edições 70, Lisboa, 1987.

Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (fixação de texto e estudo por Aida Fernanda Dias), vol. IV, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

Rosa, António Ramos, “Ruy Belo ou a incerta identidade”, in *Incisões Oblíquas – Estudos sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea*, Editorial Caminho, Lisboa, 1987, pp. 65-74.

Rowland, Clara, “Conspiração de Folhas – Ruy Belo e o Livro de Poesia”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (Manáira Alves Athayde [org.]), Assírio & Alvim, 2015, pp. 257-271.

Rubim, Gustavo, “Perigo e teleologia”, in *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (Manáira Alves Athaíde [org.]), Assírio & Alvim, 2015, pp. 247-255.

Tamen, Miguel, “Alegoria” in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa 1*, Verbo, Lisboa, 1995, pp. 116-119.

Tamen, Miguel, "Phenomenology of the ghost: Revision in literary history", in *New Literary History* 29.2 (1998): 295-304.